REPERTORIUM

FÜR

KUNSTWISSENSCHAFT

REDIGIERT

VON

HENRY THODE,
PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT IN HEIDELBERG

UND

HUGO VON TSCHUDI,
DIREKTOR DER KÖNIGLICHEN NATIONALGALERIE IN BERLIN

XXVII. Band. 5. Heft.



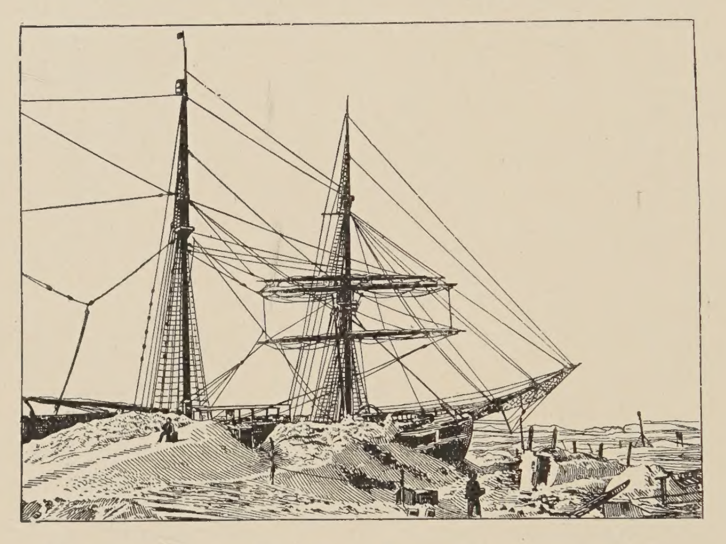
BERLIN W. 35
DRUCK UND VERLAG VON GEORG REIMER
1904.

Hierzu Beilagen von Ferdinand Enke Verlag in Stuttgart und
Paul Neff Verlag (Carl Büchle) in Stuttgart.

Mitte November erscheint:

Zum Kontinent des eisigen Südens.

Von **Erich von Drygalski.**



Deutsche Südpolar-Expedition.

Fahrten und Forschungen des „Gauß" 1901—1903.

Ein stattlicher Band von 700 Seiten groß Lexikonoktav mit 400 Abbildungen sowie 21 Tafeln und Karten.

Preis broschiert Mark 18.—, elegant gebunden Mark 20.—.

Freudig willkommen geheißen von der Nation, deren Namen sie trug, landete vor Jahresfrist die deutsche Südpolar-Expedition wieder im deutschen Hafen. Was sie im einzelnen an tausenden von Ergebnissen, an gelösten und der Aufhellung genäherten Problemen für die Wissenschaft heimgebracht hat, das soll in einem bändereichen Werke später ausgemünzt werden. Im vorliegenden Buche erzählt Erich von Drygalski — der forschende Seefahrer und nicht der Gelehrte — dem deutschen Volke die Geschichte und Geschicke seiner Fahrt. Durchleuchtet von dem Reize erster nachschaffender Erinnerung und von Blatt zu Blatt belebt von selbst geschauten Bildern. Kein Buch der Abenteuer, aber ein überaus reiches, lebensvolles und dauerndes Buch.

Verlag von Georg Reimer, Berlin W. 35.

Studien zur Trecentomalerei.

Von **Wilhelm Suida.**

I.

Bemerkungen über Bernardo Daddi.

Immer entschiedener und erfolgreicher wird die Ansicht bekämpft, es sei von den italienischen Malern des 14. Jahrhunderts nach einheitlichen Rezepten ohne Hervortreten des individuellen Strebens gearbeitet worden. Bei genauerem Zusehen mußte man es doch für möglich halten, die einzelnen Künstlerpersönlichkeiten zu scheiden oder, besser gesagt, die erhaltenen Werke zu gruppieren. Denn weiter ist man nicht gegangen. Daß bei solchem Verfahren viel Willkür möglich blieb, beweist die Verschiedenheit der Meinungen über die meisten Trecentobilder. Wenige Dokumente komen in diesem Wirrsal zu Hilfe; auch ihre Deutung und Beziehung ist oft mit Schwierigkeiten verbunden. Genaueste stilkritische Unterscheidung der Werke einerseits, Feststellung des Wirkens der bedeutsamen, benennbaren oder anonymen Träger der Entwicklung anderseits — dies sind die Ziele, welchen kunsthistorische Arbeiten der nächsten Zeit zuzustreben haben werden. Erst nach festgebauter Grundlage wird dann die gesamte Stilentwicklung des Trecento überschaut werden können.

Für die florentinische Malerei nach Giotto hat Vitzthum mit der Studie über Bernardo Daddi[1]) den Anfang gemacht.

Von den Dokumenten und den mit Bernardus de Florentia bezeichneten Bildern den Ausgang nehmend, weist der Verfasser die Identität dieses Bernardo mit Vasaris Bernardo Daddi nach und reiht auch die dokumentarisch für Bernardo beglaubigte Madonna im Tabernakel von Or San Michele dem Œuvre Daddis ein. Nach kritischer Sichtung der von Vasari, Crowe und Cavalcaselle, Milanesi, Thode, Schmarsow und Schubring vorgenommenen Zuschreibungen weist er dem Künstler noch

---

[1]) Dr. Georg Graf Vitzthum, Bernardo Daddi, Leipzig 1903.

eine Anzahl von Werken zu, die er dann auf Grund der datierten Arbeiten chronologisch folgendermaßen ordnet und ihren stilistischen Merkmalen nach bespricht: Das bezeichnete und 1328 datierte Triptychon der Madonna zwischen dem hl. Matthäus und Nikolaus in den Uffizien macht den Anfang; dessen völlige Übermalung, besonders des Mittelstückes, ist nicht genug betont. Es folgen die ebenfalls stark restaurierten Fresken der Capella Pulci in S. Croce (Vasari) und das 1330 datierte Fresko der Madonna mit dem hl. Georg und Leonhard über der Porta San Giorgio (Vasari, ebenfalls größtenteils übermalt). Als eine weitere Gruppe, die in den 30er Jahren entstanden ist, faßt Vitzthum zusammen die Darstellungen der Krönung Mariae in der Kollektion Jonides (Schubring) und in Altenburg (Schmarsow), die Altartafel der thronenden Madonna in S. Giorgio a Ruballa (Crowe und Cavalcaselle) und ein Marienbild des christlichen Museums im Vatikan (Vitzthum), sodann die bezeichnete und MCCCXXXII.. datierte kleine Madonna in der florentinischen Akademie, das Triptychon in Berlin (Thode) und einige Bilder der Kollektion Artaud de Montor, deren von Schmarsow vorgenommene Zuschreibung an Bernardo indeß nicht überzeugt. In die 40er Jahre gelangen wir sodann mit dem prächtigen Altarwerk aus S. Pancrazio in der florentinischen Akademie (Schmarsow), mit acht Legendenszenen im christlichen Museum des Vatikan (Vitzthum),[2] der im Jahre 1347 ausgeführten Madonna in Or San Michele,[3] und dem 1348 datierten und bezeichneten Altarwerk der Sammlung Parry in Highnam Court; an den Schluß werden die kleine Madonna der sienesischen Akademie (Milanesi) und das Triptychon in Altenburg (Schmarsow) gestellt.

Aus der Betrachtung dieser auch nach unserer Überzeugung echten und im wesentlichen richtig datierten Bilder ergab sich die Teilung von Bernardos Tätigkeit in zwei Perioden. Sehen wir ihn anfangs in theoretisierender Weise der räumlichen Wirkung und dem konstruktiven Aufbau seiner Kompositionen sich widmen, so wendet er sich später immer entschiedener zu »dekorativer Flächenfüllung«. »Am Anfang sehen wir ein energisches Ergreifen eines durch Giottos Schaffen vorbereiteten Problems, ein rastloses Verfolgen desselben bis zum Übermaß, dann ein plötzliches Abbrechen, ein Ansetzen an fast diametral entgegengesetztem

---

[2]) Diese Bildchen, von Crowe und Cavalcaselle als im Stile der Lorenzetti, von E. v. Meyenburg (Ambrogio Lorenzetti, Zürich 1903) als Werke des Ambrogio angeführt, gibt V. unserer Ansicht nach mit vollem Rechte dem Bernardo. Doch verdient die Abhängigkeit von Siena hierin noch stärker betont zu werden.

[3]) Ich stimme der Zuschreibung des Bildes an Bernardo bei, halte die Anlehnung an ein älteres Vorbild für möglich, aber nicht notwendig, den Namen Orcagnas aber für ausgeschlossen.

Punkt« — hier liegt ein ungelöster Widerspruch, dessen instinktive Erkenntnis für andere Forscher der Grund war, den Bernardus de Florentia und den Freskomaler Bernardo Daddi (nach Vasari) für zwei getrennte Persönlichkeiten zu halten.

Vitzthum geht von der Überzeugung aus, die neue Raumbildung sei Bernardos eigenste Tat, in diesem Streben gerade erweise er sich Giotto gegenüber als originell, allerdings sienesische Anregungen verwertend. So entscheidend nun auch Simone Martini und Pietro Lorenzetti[4]) auf Bernardo einwirkten, so ist sein eigentlicher Lehrmeister doch ein Florentiner gewesen, nämlich der bisher gänzlich unbeachtet gebliebene Meister der hl. Cecilia der Uffizien, der älteste Schüler und Rivale Giottos in Florenz.[5]) Dieser unablässig mit den Problemen der Raumbildung beschäftigte Meister mußte gerade durch seine theoretischen Studien großen Einfluß ausüben. Und niemand ist ihm darin energischer gefolgt als eben Bernardo Daddi in seinen Jugendwerken.

Der Zusammenhang zwischen beiden Künstlern wird durch zwei kleine Predellentäfelchen des Museo civico zu Pisa[6]) bewiesen: die Szene im Brautgemach und das Martyrium der hl. Cecilia darstellend. Ins Breite übertragen wiederholen sie die Kompositionen des Cäcilienaltars der Uffizien. Ähnlich in Bewegungen, wenn auch gedrungener, sind die Gestalten, ganz charakteristisch für Bernardo aber die Typen. Die perspektivische Wiedergabe der Architektur leidet an dem Fehler der vertikalen Verschwindungslinie statt eines Verschwindungspunktes. Höchst charakteristisch für Bernardo und weit über alle Werke des Cecilienmeisters hinausgehend ist die Farbengebung. Damit haben wir aber eine von Vitzthum viel zu wenig betonte Hauptsache genannt. Bernardo Daddi ist in erster Linie ein großer Kolorist, der erste florentinische Farbenkünstler. Bringt er in den Pisaner Täfelchen noch die gebrochenen Töne seines Lehrmeisters (z. B. lila, schwarzblau, gelborange) neben freudigem Hochrot und Lichtgrün, so gewinnen später helle volle Töne immer mehr die Oberhand; besonders charakteristisch erscheint ein klares Himmelblau, von Schwefelgelb, Zinnoberrot und Lichtgrün umspielt. Zweifellos gehören die Pisaner Bildchen in die Jugendzeit des Bernardo Daddi, ungefähr um 1320.

---

4) Dessen hl. Humilitas mit Legendenszenen in der florentinischen Akademie (zwei Täfelchen in Berlin) ist von 1316, und nicht, wie Schubring ohne Begründung angibt, von 1341.

5) Ich habe dessen Werke in einem demnächst im Jahrbuch der Kgl. preußischen Kunstsammlungen erscheinenden Aufsatze zusammengestellt. Seine Tätigkeit können wir von 1300—1330 verfolgen.

6) Saal IV. No. 28.

Auf Grund der höchst charakteristischen länglichen Typen und der kontrastierenden Raumwirkung in den Gruppen möchte ich für Bernardo auch eine kleine Kreuzigung im christlichen Museum des Vatikan in Anspruch nehmen (Schrank 12, links No. 1). Vorne kniet die weißgewandete Maria Magdalena, links steht im Vordergrund von zwei Frauen gestützt die Gottesmutter, dahinter leiten Krieger den Blick zum Kreuze hin. Umgekehrt sind rechts die Gestalten vorne, Gläubige von dem großartig bewegten Johannes geführt, zum Erlöser aufgewendet, Männer zu Pferde hinter ihnen en face gestellt. Bei naher Beziehung zu Giotto in der Formensprache, zum Cecilienmeister im Farbengeschmack, ist die Komposition dem Bernardo eigentümlich und gehört gewiß in dessen frühe Zeit. Ich möchte das Bild wenig nach 1320 ansetzen.

Bezüglich des kleinen Flügelbildes mit der Kreuzigung vorne, dem hl. Christoforus auf der Rückseite in der Akademie zu Florenz (No. 273, ein ganz ähnliches Stück besitzt Herr B. Berenson, nach Mitteilung von Dr. O. Sirên), kann ich Vitzthums Bedenken nicht teilen, halte vielmehr dasselbe für eine eigenhändige Arbeit Bernardos. Es ist zu bedeutend und weist zu deutlich seine Formensprache. Dieses Bild mag bald nach 1330 entstanden sein. Durch seinen Zusammenhang mit ähnlichen Stücken gewinnt es an Interesse. Es bildete zweifellos den rechten Flügel eines Triptychons, dessen andere Teile nicht mehr nachweisbar sind. Vollständig erhaltene Exemplare des gleichen Schemas sind das Altärchen von 1333 im Bigallo zu Florenz, das bezeichnete Werk des Taddeo Gaddi von 1334 in Berlin, das von Vitzthum mit Recht in die Schule des Bernardo verwiesene Exemplar der Galerie von Siena von 1336,7) endlich ein von Schubring dem Bernardo selbst zugeschriebenes Triptychon im Louvre zu Paris (Nr. 485). Wahrscheinlich hat Bernardo den von mehreren Zeitgenossen wiederholten Typus geschaffen.

Als ein Hauptwerk aus der späten Zeit des Meisters verdient noch ein weit über lebensgroßes Kruzifix bei Stefano Bardini in Florenz genannt zu werden. Vor schwarzem Kreuzesstamm erscheint der Erlöser mit geschlossenen Augen sehr ruhig. Maria und Johannes aber, deren Halbfiguren in den Seitenfeldern angebracht sind, richten den klagenden Blick auf den Beschauer. Ein schmaler Teppich (grün und rot mit Palmettenmuster, ähnlich auf des Cecilienmeisters Kruzifix zu S. Quirico in Ruballa) begleitet den Leib Christi, seitwärts aber gewahren wir links vier Halbfiguren von Propheten übereinander, rechts die vier Evangelisten, Gestalten, die reich und schön in Bewegung und Motiven, lesend, aufblickend, weisend, forschend, von großer Besonnenheit und künstlerischer

7) Dessen Rückseite, jetzt braun überstrichen, zeigte auch Heiligengestalten, deren Spuren, besonders Umrisse und Heiligenscheine noch zu sehen sind.

Weisheit zeugen. Helleuchtende Farben, Himmelblau, Rot, Taubengrau, Orange, Lichtgrün und Mattrosa zeichnen auch dieses Werk Bernardos aus.[8])

Nennen wir noch die aus der Sammlung Eastlake in die National Gallery in London gelangte, aus Ruballa stammende Kreuzigung, so dürfte wohl die durchaus richtige Liste Vitzthums nach unserer heutigen Kenntnis vervollständigt sein.

Für die überraschende Wandlung in Bernardos Stil aber glauben wir jetzt auch die Erklärung gefunden zu haben. Der größte florentinische Maler vor Maso und Orcagna[9]) ist Schüler des theoretisierenden Cecilienmeisters, wird von diesem auf die Probleme der Raumgestaltung hingewiesen. Er geht hier bis zu einem Extrem vor, erkennt schließlich, daß solches Streben seine angeborene Fähigkeit in den Hintergrund dränge und wird immer mehr reiner Maler, ohne doch die strenge formale Schulung zu verleugnen. Was er aber versucht und dann aufgegeben, das setzt ein noch kühnerer genialer Künstler fort: Giovanni da Milano. Und dieser bekennt sich deutlich genug in seinen Werken als Schüler Bernardo Daddis.

So schlägt ein Strom frischen Strebens Welle auf Welle in dem bisher so unerkannten 14. Jahrhundert und hat in Bernardo tatsächlich einen Höhepunkt erreicht. Diese Persönlichkeit klar erfaßt und an ihren richtigen Platz in der Kunstgeschichte gestellt zu haben, ist ein Verdienst der Arbeit des Grafen Vitzthum.

---

[8]) In der Komposition ist das von einem Nachfolger Bernardos gemalte Kruzifix in S. Maria Primerana zu Fiesole (phot. Brogi) verwandt.

[9]) Über diese beiden Künstler hoffe ich bald ausführliche Abhandlungen zu publizieren.

Descrizioni di opere d' arte in un poeta bizantino del secolo XIV.

(Manuel Philes.)

Di Antonio Muñoz.

Nella letteratura bizantina, dalle origini del cristianesimo fino alla tarda decadenza nel secolo decimoquinto, è comunissimo un genere speciale che nelle altre letterature raramente si trova: la ἔκφρασις o descrizione di paesaggi, di luoghi geografici, di opere d' arte, in prosa e in versi. Alcune volte la si trova come un componimento a sè, diretto a una città determinata, o a un monumento di cui si dà spesso la determinazione locale, altre volte è introdotta come ornamento in romanzi allegorici o di avventure, o in scritti di argomento sacro. Questo genere letterario che godette di tanta fortuna non fu una creazione degli scrittori cristiani ma derivava direttamente dall' antichità classica in cui ne possiamo trovare moltissimi esempi; nelle antiche scuole retoriche le ἐκφράσεις di luoghi naturali, di città, di statue, di quadri, erano uno dei temi favoriti per le esercitazioni, e da esse derivarono le descrizioni di paesaggio, che sono un così leggiadro ornamento del romanzo greco.[1]) Il legame che unisce queste descrizioni, specie quando riguardano opere d' arte, all' intreccio principale dell' opera, spesso è molto tenue, talvolta non esiste affatto; e anche nel primo caso appare sempre molto manifestamente come un abbellimento introdotto dall' autore per puro gusto retorico. Luciano fu uno dei più valenti cultori di questo genere, ed è nota la sua descrizione delle nozze di Alessandro che ha ispirato tante opere della rinascenza italiana, introdotta nell' elogio di Erodoto col quale proprio non ha nulla a che fare; Achilles Tatios nel suo racconto degli amori di Klitophon e Leucippe, descrive pitture rappresentanti il ratto di Europa, il supplizio di Prometeo, le avventure di Philomela e Procne, la liberazione

[1]) K. Krumbacher, Geschichte der byzantinischen Literatur. 2. Aufl. München 1897. passim; A. Muñoz, Alcune fonti letterarie per la storia dell' arte bizantina. — Nuovo bullettino di archeologia cristiana, 1904. Fascicolo I—III.

di Andromeda, e il suo esempio trova imitatori nei secoli seguenti, fino nella seconda metà del secolo duodecimo in cui Eustathios Makrembolites compone sul modello di Achilles il suo romanzo in prosa in dodici libri sulle avventure amorose di Hysmine ed Hysminias. In quest' opera Eustathios coglie ogni occasione per introdurre la ἔκφρασις artistica: in un luogo descrive un bacino circondato di diverse figure, un pavone, un gallo, una colomba, una tortora; dal centro si eleva una colonna sorreggente una vasca in cui è un' aquila che getta acqua dal becco; in un altro descrive la rappresentazione dei dodici mesi secondo il tipo così comune nell' arte a lui contemporanea; altrove si ferma su una vasta composizione allegorica di Amore su un carro, circondato dalla moltitudine dei suoi fedeli. Ma il modello dell' antichità classica che più spesso ebbero sotto gli occhi gli scrittori cristiani, furono le celebri »Εἰκόνες« di Philostrato seniore. Come è noto c'è la questione se le descrizioni dei sessantaquattro quadri che Philostrato dice di aver visto in una galleria di Napoli, si riferiscono ad opere d'arte realmente esistenti, o se piuttosto Philostrato non abbia voluto condurre il lettore attraverso una raccolta imaginaria creata dalla sua fantasia; ma certo anche in questo caso possono avere per la storia dell' arte un valore non trascurabile. Lo stesso dubbio si può sollevare per le ἐκφράσεις degli scrittori cristiani nei quali più o meno è manifesta l' imitazione da Philostrato, non solo nella lingua e nello stile, ma nei criteri con cui si giudica delle opere e dell' ufficio dell' arte in generale: è dunque necessario prima di servirsi di tali descrizioni tentare con ogni cura di sceverare gli elementi reali e possibili, da quelli fantastici. L'aiuto che dalle ἐκφράσεις si può ritrarre, specie se si tratti di periodi in cui fan difetto i monumenti artistici, è grandissimo. Ad esempio, le descrizioni di Asterios vescovo di Amaseia, morto nell' anno 410 d. Cristo e già messe a profitto dal Bayet,[2]) e dallo Strzygowski[3]) ci forniscono indizi importantissimi, insieme con quelle di Gregorio Nisseno per ricostruire le scuole pittoriche dell' Asia Minore. Chorikios di Gaza descrive un tempio di San Sergio e le sue pitture in un elogio del vescovo Marciano; San Basilio compone un quadro rappresentante il martirio del Santo Barlaam, ed invita gli artisti ad ispirarsi a questa sua descrizione, traducendola in pittura. Fin nella metà del secolo decimoquinto troveremo un imitatore di Philostrato, in Iohannes Eugenicus le cui ἐκφράσεις (alcune attribuite secondo noi erroneamente al fratello Marcos metropolita di Epheso) descrivono una minutissima

[2]) Ch. Bayet, Recherches pour servir à l'histoire de la peinture et de la sculpture chretiennes en Orient avant la querelle des Iconoclastes. Paris 1879.

[3]) Josef Strzygowski, Kleinasien. Ein Neuland der Kunstgeschichte. Leipzig 1903, pag. 200.

scultura in legno, un martirio di S. Demetrio, una Natività di Cristo etc. Il Krumbacher ha emesso il dubbio che per alcune non si tratti di opere d' arte bizantine, ma non ci sembra che le descrizioni contengano elementi tali da dover escludere assolutamente tale possibilità. Ma anche queste ἐκφράσεις hanno troppi riscontri sia per lo stile che per l'intonazione generale con le εἰκόνες filostratee, perchè si possa con sicurezza fondarsi su esse, e rimane sempre il dubbio se ci troviamo in presenza di una vera descrizione d' un' opera esistente, o piuttosto di una pura esercitazione retorica.

Alla fine del secolo XIII e all' inizio del XIV troviamo numerosissime descrizioni d' opere d' arte in un poeta vissuto a Constantinopoli alla corte dei Paleologi Michele, Andronico, e forse anche sotto Michele Cantacuzeno, fiorito insomma circa tra il 1275—1345: Manuel Philes.[4]) Della vita di lui si conoscono molti particolari, spesso però non esattamente, che si posson ricavare dagli stessi suoi versi: fu alla corte imperiale senza però esercitarvi alcun ufficio politico, compì molti viaggi, in Russia, mandatovi dall' imperatore per trattare il matrimonio di una principessa bizantina, fu in India, in Persia, in Arabia. Il Miller che pubblicò le opere del Philes in edizione purtroppo scorretta e priva di ogni criterio scientifico,[5]) così scrive di lui: »misera foecunditate praedito, misere usus ingenio, stat quasi poeta famelicus; carminibus fere supplicium libellorum voces et formam aucupatur ut obtineat vel argentum, vel alimentum sibi, atque adeo pabulum jumentis suis.« Certo il poeta non ha grandi pregi nè di stile, nè di pensiero; spesso riesce oscuro, involuto nella forma, troppo si compiace delle antitesi e dei giuochi di parole: nei concetti è uniforme e monotono. Ma in compenso fornisce una quantità di notizie sulla corte, in cui era a contatto coi più noti personaggi del tempo, e sugli avvenimenti storici: le sue poesie riguardano le scienze naturali, la religione e specialmente nel maggior numero son dirette ad opere d' arte, pitture, sculture, musaici, medaglie, gemme, miniature così da formare tutta una intera collezione in cui si può dire che ogni ramo delle arti figurative è rappresentato. Le descrizioni del Philes sono spesso brevissime e forniscono pochi particolari, raramente più estese, (il verso è il trimetro giambico dodecasillabo); ma hanno un valore molto più grande delle solite ἐκφράσεις, in quanto, meno qualche epigramma imitato

---

4) Krumbacher, Geschichte etc., pag. 774 e segg.; Ch. Loparev, Il poeta bizantino M. Philes, Pietroburgo 1891 (in russo).

5) Manuelis Philae Carmina, ed. L. Miller. Parisiis, MDCCCLV—VII. 2. voll.; edizioni parziali in E. Martini, in Rendicanti del R. isi. Lomb. di scienze e lettere. 1896; E. Martini, Manuelis Philae carmina inedita. Atti della R. Accademia di archeologia, lettere e belle arti. Neapoli, 1900.

da poeti anteriori, si riferiscono certamente ad opere d' arte esistenti e assai di frequente sono accompagnate dalla determinazione del luogo in cui si trovano o della persona a cui appartengono. Già per alcuni di questi componimenti è stata rilevata l'importanza da studiosi dell' arte, lo Stark ha studiato e commentato un poemetto su una rappresentazione allegorica della Terra, lo Schlumberger ha confrontato un reliquiario bizantino di S. Stefano con alcuni epigrammi;[6] ma nel maggior numero sono ancora ignoti, e meriterebbero una completa illustrazione. Non potendola fare per ora principalmente perchè l'edizione del Philes fatta dal Miller sui codici Vaticano, Parigino, Fiorentino, Escurialense, presenta moltissime scorrezioni e inesattezze, ci limitiamo a riportare alcuni degli epigrammi più importanti.

Alcuni di essi riferiscono probabilmente ad opere antiche pagane:

(Miller II. 279) Εἰς κινστέρναν ἔχουσαν ὕδωρ ψυχρὸν χεόμενον θιὰ στόματος λέοντος.

Θέρους ὁ καιρὸς, ἀλλὰ χειμῶνα Βλέπω·
Τὸ γὰρ ὕδωρ κρύσταλλος, ἐῤῥύη δ' ὅμως
Τοῦ δεῦρο θηρὸς ἐκλυθεὶς τοῖς ἐγκάτοις.
Αὐτὸς δὲ καρκῶν εὐμενὴς μὲν εὑρέθη·
Πρὸς γὰρ τὸν ἐγκέφαλον ἡ ψύξις τρέχει·
Ρλὴν εἴπερ οὐκ ἦν τῇ στοᾷ καθειργμένος,
Ἔδειξεν ἂν ὡς ἔστι καὶ τοῖς ἀψύχοις
Ἔμπνευσις ἢ κίνησις ἐξ εὐτεχνίας.
Ὢ πῶς τὸ θερμὸν εἰς κρυμὸν μετετράπη!
Καὶ πῶς λέων ἤνοιξεν εὖ ποιοῦν στόμα!
Χαλκοῦς γὰρ οὐδείς ἐστιν ἐνταῦθα δράκων,
Μὴ καὶ πρὸς ἰὸν ἐξαμείβοι τὸ κρύος.

Questo leone bronzeo adoperato per mandar aqua in una fontana richiama una notizia di un passo della cronaca di Riccardo da S. Germano. Nel 1242 quando l'imperatore Frederigo II, abbandonava l'assedio di Roma, prima di ritirarsi comandò che si portassero nel suo regno, a Lucera nell' Apulia due statue bronzee da Grottaferrata: »1242 mense Augusti, Imperator ante recessum ab obsidione urbis, statuam hominis aeream et vaccam aeream similiter, que diu steterant apud Sanctam Mariam de Cripta Ferrata, et aquam per sua foramina artificiose fundebant, in regnum apud Luceram Apulie civitatem ubi Saraceni degebant portari iubet.«

---

[6]) B. Stark: De tellure dea deque eius imagine a M. Phile descripta. Jenae, 1848; G. Schlumberger, in Comptes rendus de l'académie des inscriptions et belles lettres. 1886 pag. 351; A. Venturi. Storia II, pag. 530; A. Muñoz, Le rappresentazioni allegoriche della Vita nell' arte bizantina. L'Arte, 1904, pag. 130; e »La personificazione della Terra nell' arte bizantina. Di prossima pubblicazione nell' »Arte«.

Certamente ad un opera antica si riferiscono i nove epigrammi diretti a un anello da sigillo con una finissima rappresentazione profana: (II. 269, 270).

Εἰς δακτύλιον, ἔχοντα σφραγῖδα ἐρῶντας δύο, καὶ ἀπὸ τῶν στέρνων αὐτῶν δύο δένδρα ἐκπεφυκότα καὶ εἰς ἕνα συγκορυφούμενα κόρυμβον.

Ἐκ τῶν ποθούντων δένδρα, τοῖς δένδροις γάμος,
Αὐτοῖς δὲ τοῖς ποθοῦσιν οὐδαμοῦ γάμος.

Con ogni probabilità il sigillo si conservava con altri preziosi saggi dell' oreficeria antica nel tesoro imperiale, e un altro epigramma che ora riporteremo si riferisce infatti a una coppa d' oro appartenente al fratello dell' imperatore. Ed è su quelle opere antiche sfuggite miracolosamente alla distruzione degli uomini e del tempo, che si ispiravano gli orafi e gli intagliatori bizantini. Quel sigillo con le due figurette nude (forse intagliate in una gemma) ci richiama alla mente i rilievi delle cosidette cassettine civili bizantine d'avorio che vanno dall' VIII al XIII secolo, tutti ispirati su modelli antichi e probabilmente su argenterie secondo l' ipotesi del Graeven.7) Nel tesoro della cattedrale di Anagni si conserva un cofanetto di legno ornato di placchette d'argento, che appartiene al principio del XIV secolo: i rilievi presentano figure ispirate dall' antico, anzi molto verosimilmente sono ricavati come calchi su antichi modelli con martellature, poichè presentano contorni indecisi e rigonfi. Questi ricordi dell' antico così tardi, non si spiegano senza ammettere l' esistenza di esemplari classici, che come il nostro sigillo sopravvissuti alla generale dispersione rimanevano unici testimoni di una bellezza perduta. Ecco l'epigramma riferentesi alla coppa d' oro:

(II, 150) Εἰς κάλπιν χρυσῆν τοῦ συγγόνου τοῦ αὐτοκράτορος.

Ἰδοὺ χρυσοῦν πῦρ· εἰ μὲν οὖν ὕδωρ φέροι,
Τὸ σῶμα διψῶν εὐπαθῶς ἀναψύχει
Οἶνον δὲ τῷ χρήζοντι θερμὸν ἐγχέον
Σκυθρωπότητος ἅπαν ἐξαίρει ψύχος.

I crociati che diedero nel 1205 il sacco a Costantinopoli, forse non distrussero tanto come si è detto fin qui, così da spegnere per sempre ogni produzione artistica, ed anche lasciarono intatte opere d'arte importanti, come una statua equestre di Giustiniano:

(II, 227) Πρὸς τὸν ἐπὶ τοῦ στύλου ἱππότην Ἰουστινιανὸν ὁ αὐτοκράτωρ.

Σὺ μὲν κατ' ἐχθρῶν, ἱππότα στεφηφόρε,
Τὴν ἀπὸ χαλκοῦ δεξιὰν προεξάγων,
Δοκεῖς ἀπειλεῖν τῷ φοβήτρῳ τῆς θέας·
Ἐγὼ δέ, φησὶν Ἀνδρόνικος αὐτάναξ,

7) H. Graeven, Antike Vorlagen byzantinischer Elfenbeinreliefs. Jahrbuch der K. preuß. Kunstsammlungen, 1897.

Μισῶν ἀτεχνῶς τὸν διάκενον τῦφον,
Τείνω κατ' ἐχθρῶν πανταχοῦ πολυσπόρων
Τὴν τοῦ κραταιοῦ δεξιὰν κἀν τοῖς τύποις,
Καὶ σοῦ καθαρῶς εὐτυχέστερος μένω,
Στήλην ἔχων ἄῤῥεστον ἐκ τῆς ἐλπίδος,
Ἣν οὐ κατεκτύπησεν ἢ πῦρ ἢ σφύρα.

Quasi tutti i santi a cui la chiesa greca tributa onore, son ricordati negli epigrammi del Philes, come riprodotti in scultura, in pittura, in miniatura, così che si potrebbe comporne una collezione iconografica completa. Ci limitiamo a riportare alcuni dei componimenti:

Sant' Anastasia:

(I, 311) Εἰς τὴν ἁγίαν Ἀναστασίαν τὴν Φαρμακολετρίαν.

Ἀθλήσασα ζῇς, καὶ τυπουμένη πνέεις,
Καὶ θαυματουργεῖς ἔνθα καλεῖ σε σχέσις,
Καὶ σταυρὸν ἀρήγοντα καὶ κάλπιν φέρεις
Λυσιπόνων γέμουσαν, ἁγνή, φαρμάκων.
— — — — — — — — — — —

L'epigramma coi suoi brevissimi accenni descrittivi si riferisce certamente alla imagine della santa che si venerava nel monastero di Sant' Anastasia Farmacoletria (che libera dai veleni) in Eparchia Tessalonica, ed è una rappresentazione rara, forse unica, questa della »vergine Anastasia a cui ben conviene il suo nome«,[8]) portante la croce e la coppa, per liberare dai dolori.

S. Demetrio:

(I. 131) Ἐκ προσώπου τοῦ μεγάλου Δημητρίου εἰς τὴν ἑαυτοῦ εἰκόνα.

Μὴ θαυμάσῃς, ἄνθρωπε, λευκόν με βλέπων·
Ἐκπλύνομαι γὰρ εἰς τὰ ῥεῖθρα τῶν μύρων,
Εἰμὶ δὲ φαιδρὸς τὸν Σατὰν καταισχύνας
Καὶ τῆς ἀμοιβῆς μὴ στερηθεὶς τῶν πόνων.

S. Giorgio:

(I, 133) Εἰς τὸν αὐτὸν (Γεώργιον) ἐζωγραφημένον.

Θαρσῶν κατ' ἐχθρῶν καὶ σφαδάζων ὁπλίτης
Τὸ τῶν γνάθων ἔρευθος ἀκμαῖον φέρει.
Τὸ γὰρ ἀτεχνῶς ὠχριᾶν πρὸ τῆς μάχης
Ἀνανδρίας ἔνδειξις, οὐκ εὐανδρίας.

Come si vede da quest' ultimo epigramma, il nostro poeta, meravigliato del grande abuso di rosso che i pittori contemporanei facevano sulle guance delle loro figure, vi aveva voluto trovare una spiegazione, e come ingegnosa! San Demetrio e San Giorgio sono naturalmente i soggetti più comuni delle descrizioni.

---

[8]) Parole del Philes alla fine dell'epigramma.

S. Giovanni Apostolo:

Εἰς τὸ ἀετόμορφον αὐτοῦ (Ἰωάννου) ζώδιον.

(I, 20) Τὸν ἀετόν σε τὸν θεόπτην τὸν μέγαν
Ὁ χριστὸς αὐτὸς ἀνὰ τὸ στῆθος φέρων,
Τρανῶς λέγειν ἔοικε τῇ κοσμουργίᾳ·
Σέβου τὸ δεῖγμα τῆς ἐμῆς μοναρχίας.

Un altro epigramma (I, 20) si riferisce a una miniatura: Εἰς εἰκόνα αὐτοῦ, ἐπὶ τῶν ἐπιστολῶν ἱσταμένην.

(II, 58) Εἰς δαιμονόλιθον λίθον ἐγκόλπιον, ἔχον τὴν εἰκόνα τοῦ ἠγαπημένου θεολόγου.

Ὁ βροντόπαις παῖς ἀστραπῆς ἀποπνέων
Τὸν δαιμονόχρουν φωσφορεῖ τοῦτον λίθον.

S. Giovanni Battista

(I, 58): Εἰς τὴν γέννησιν τοῦ Προδρόμου, ἔχουσαν περὶ αὐτὴν ἐξωγραφημένους τοὺς συνωνύμους αὐτοῦ.

Τί δῆτα σιγᾷς, εἰπέ μοι, Ζαχαρία;
Τεκὼν τὸν υἱὸν ἆρα διστάζεις πάλιν;
Ἥκιστα, φησίν, ἀλλ' ὁ τῆς τέχνης νόμος
Σιγῶντας ἡμᾶς οὐ θορυβοῦντας γράφει.

Numerosissimi gli epigrammi a Cristo e alla Vergine.

(I, 430): Στίχοι εἰς λίθον ἀμίαντον ἔχοντα ἐγγεγλυμμένην τὴν χριστοῦ γέννησιν, καὶ ἄνωθεν τὸν χριστὸν λεμίον. Τοῦ Ἁγιοαναργυρίτου.

Τιμῶ σε, λίθε, κἂν μικρὸς μὲν τὴν θέαν,
Ἀλλὰ τὸν ἀχώρητον ἐντὸς εἰσφέρεις·
Ἀλλ' ὡς ἀληθῶς ἀμίαντος τυγχάνεις,
Τὴν ἀμίαντον ἐντυποῖς γὰρ μητέρα,
Ἣν παρθένον σύνοιδα, κἂν λεχὼ βλέπω
Βρέφος θεὸν κύουσαν, ὢ ξένου τόκου!

(I, 433): Εἰς εἰκόνα δεσποτικὴν ἔχουσαν ἐν τῇ περιφερείᾳ μαργάρους εἰς ἀέρα μέλανα πεπηγότας.

Ὡς μαργαρίτην τὸν θεάνθρωπον μέγαν
Γραφέντα λεπτοῖς ἀγλαΐζω μαργάροις
Χέας ὑπ' αὐτοὺς ἐκ βαφῆς εἶδος μέλαν,
Ὡς ἂν τὸ βαθὺ τῶν παθῶν φύγω σκότος.

Molti dei componimenti del nostro poeta sembrano fatti per commissione di qualche fedele che domanda grazie e contengono preghiere dirette alle imagini: a questo gruppo può appartenere il seguente epigramma interessante anche perchè ci dà il nome di un pittore, Macario.

(I, 131): Εἰς τὸν χριστὸν ἐκ προσώπου Μακαρίου τοῦ Ζωγράφου.

Σὺ μὲν διέπλασας με χερσὶν ἰδίαις
Τῇ κατὰ σαυτὸν ὡραΐσας εἰκόνι·
Ἐγὼ δ' ὅλην ἤμειψα τὴν εὐκοσμίαν,
Θεοῦ Λόγε ζῶν, εἰς παθῶν ἀκοσμίαν.

Πλὴν δεῦρο χειρὶ Ζωγραφῶ σου τὸν τύπον,
Ὅπως ἀναπλάττοις με καὶ κρείττω γράφοις
Ἐν τοῖς ἄνω πίναξι τῆς ἀφθαρσίας.
Σὸς λάτρις οἰκτρὸς ταῦτ' ἔφη Μακάριος.

(II, 157): Εἰς παναγιάριον ἀργυροῦν ἔχον μέσον κύκλον χρυσοῦν, ἐν ᾧ ἦν ἰνοκοπητὸν ἡ ὑπεραγία θεοτόκος.

Ὁ δίσκος ἐστὶν οὐρανοῦ σχεδὸν τύπος·
Ὡς ἥλιον γὰρ τὸν χρυσοῦν κύκλον φερει,
Κέντρον δὲ τὴν γῆν τοῦ θεοῦ τὴν παρθένον,
Ἐξ ἧς ὁ καρπὸς ὁ ψυχοτρόφος βρύει.

Abramo

(I, 42): Εἰς τὴν ἐν Βλαχέρναις ἐν λίθῳ θυσίαν τοῦ Ἀβραάμ.

Ὠδός τις ἦν ὁ λίθος οὗτος, οὐ λίθος,
Καθ' ἣν ὁ πατὴρ Ἀβραὰμ τῷ φιλτάτῳ
Τὴν δεξιὰν ὥπλισεν εἰς καινὸν φόνον.
Ἡ τρίβος οὖν εἰς λίθον εὐθὺς ἐτράπη,
Καὶ πήγνυσι τὸν ἄνδρα νεκρά τις φυσις,
Μὴ τέκνον ἁπλοῦν ἐν βραχεῖ θύσῃ φθάσας.

Daniele

(I, 50): Εἰς ἐγκόλπιον ἴασπιν ἐν ᾧ ἕστηκεν ὁ προφήτης Δανιήλ· ἔχει δὲ φλέβας πρασίνους καὶ ἐρυθράς.

Ὁ λίθος ὑγρὸς, ἀλλὰ πῦρ ἔνδον βλέπω.
Στέγει τὸ πῦρ ὁ λίθος, ἡ φλὸξ τὴν δρόσον·
Καὶ θαυματουργεῖ Δανιὴλ ζῶν ἐν μέσῳ
Μὴ τοῖς πάλαι τέσσαρσι πέμπτος εὑρέθη;

(I, 51): Εἰς τὴν ἀπὸ μαρμάρου σορὸν τοῦ ἁγίου προφήτου Δανιὴλ ἱσταμένην ἐπάνω λεόντων. ἔχουσαν δὲ καὶ ἀγγέλους ἐν σχήματι βρηφῶν κοιμωμένους.

Εἰ γρηγορούντων εἶχεν ἡ τέχνη τύπον,
Ζῶντας ἂν εἶδες τοὺς γλυφέντας ἀγγέλους,
Νυνὶ δὲ λευκὸν ἀκριβῶς λίθων γάλα
Δοκοῦντας ὑπνοῦν ἐν βρεφῶν εἴδει τρέφει·
Ὁ γὰρ Δανιὴλ εὑρεθεὶς νοῦς ἐξ ὕλης
Τοὺς πλὴν ὕλης φύλακας ἐξ ὕλης ἔχει,
Δεικνὺς τὸ καινὸν τῆς τιμῆς ἀντιστρόφως.
Οὐκοῦν, θεατά, στῆθι, μὴ προσεγγίσῃς·
Τοὺς γὰρ θρασεῖς λέοντας ἐνθάδε βλέπεις
Ἐκ τοῦ φόβου παγέντας εἰς λίθου φύσιν.
Ὅταν δὲ καθεύδοντας ἀγγέλους βλέπῃς,
Νήφοντας ὡς λέοντας ἐξ ὕπνου τρέμε.

Al tempo del Philes già era cominciato, per il decadere dei centri principali della cultura e del commercio, il movimento dell' arte verso i luoghi sacri, specie verso la montagna santa dell' Athos; già cominciavano in questi luoghi a formarsi delle correnti d' arte speciali. Il poeta fu certamente sull'Athos e descrive qua e là monumenti del luogo: un

epigramma si riferisce alle sculture che ornavano la fonte della grande Laura:

(II, 78): Εἰς τὴν ἐν τῷ ἀσωμάτῳ τῆς Λαύρας φιάλην.

Φρενῶν ὄφις ἄντικρυς, ἢ τέχνης λέων
Ὁ φύσιν εὑρὼν ζῶσαν ἐκ λίθου τάχα·
Εἰ μὴ γὰρ ὑπῆν τῆς γλυφῆς ἡ γλισχρότης,
Ἕρποντας ἄν τις εἶδε τοὺς ὄφεις τέως.
Δοκοῦσιν οὖν ζῆν καὶ κινεῖσθαι μὲν θέλειν,
Ὅμως πτοιεῖσθαι καὶ νεκρὰν πῆξιν φέρειν,
Μήπως ὀλισθήσωσιν ὑπὸ τοῦ τρέχειν.
Οἱ γὰρ θρασεῖς λέοντες ἑστῶτες κάτω
Κεχήνασι νῦν εἰς βορὰν ἠπειγμένοι.

Qui si tratta evidentemente di uno dei soliti plutei con rappresentazioni di animali; ma questa dei leoni e dei serpenti non è poi tanto comune. Sul monte Athos, intorno alla fonte della grande Laura di S. Atanasio, si vedono ancora oggi delle formelle con simili rappresentazioni e son riprodotte dal Brockhaus[9]) e dal Kondakov.[10]) Vi son figurati pavoni affrontati ai lati di una colonnina che sostiene un vaso, un leone che morde il dorso di un toro atterrato, grifi alati. Il Kondakov scrive che questi plutei in origine non dovevano trovarsi nel luogo attuale e suppone che decorassero i cancelli del coro nella chiesa, o il dossale dell' iconostasi;[11]) ma dalla descrizione del Philes pare che anche anticamente la fonte fosse ornata di plutei. A una composizione simile si riferisce l'altro epigramma:

(II, 78): Εἰς ἐζωγραφημένον ἐν τῇ γῇ λέοντα.

Λέων ἐπὶ γῆς πνευστιῶν γεγραμμένος
Δοκεῖ σιωπῶν προσλαλεῖν τῷ Ζωγράφῳ.
Ἂν εἶχον οἱ λέοντες ἐξ ἴσου γράφειν,
Πολλοὺς ἂν εἰς γῆν εἶδες ἄνδρας ἐν τύπῳ.

Il maggior numero dei componimenti riguarda opere di oreficeria, gemme, reliquiari, cristalli di rocca incisi, encolpii.

(II, 85.) Εἰς ἐγκόλπιον σταυρὸν χρυσοῦν μετὰ λίθων.

Σταυροῦ πεπηγὸς ὑπερέντιμον ξύλον,
Ὡς εἰς Γαβαθᾶ τὸν χρυσοῦν ἔνδον τόπον,
Ὅς οὐ ταπεινοῖς ἐγκατεστρώθη λίθοις,
Τὸν παράδεισον τοῦτον εἰργάσατό μοι·
Ὅς ἐμφυτευθεὶς τοῖς ἐμοῖς στέρνοις βρύει.
Ληστὴς δὲ παρὼν εὐμενὴς πρὸς ταῖς πύλαις,
Καὶ Πέτρος αὐτὸς ὁ σφαλεὶς καὶ δακρύσας,

---

9) H. Brockhaus, Die Kunst in d. Athosklöstern. Leipzig, 1891.

10) N. P. Kondakov, Pamjatniki christianskago iskusstva na Afonie. S. Peterburg, 1902 Pag. 42—43.

11) Kondakov, op. cit. pag. 43.

Ἀντὶ Χερουβὶμ καὶ Σεραφὶμ πυρφόρων,
Τὴν εἴσοδον πείθουσι θαῤῥεῖν με πλέον.
Ἀλλὰ γενόμεν Ἀβραὰμ κόλπων μεσον
Ἐγκόλπιον νῦν τὸν παράδεισον φέρων,
Ἔνθα τρυφὴ καὶ φῶτα καὶ θεοῦ θρόνος.

Questa rappresentazione della porta del paradiso, sopra un encolpio, concorda pienamente con quelle che si vedono nelle rappresentazioni bizantine del Giudizio Universale, e anche nell' arte occidentale, come imitazioni dall' Oriente; esempi sul monte Athos in molte pitture a fresco, nel grande musaico del duomo di Torcello, e altrove.[12] Sulla porta è effigiato un serafino; a lato stanno il buon ladrone con la croce, e San Pietro; dietro è Abramo che ha in grembo le anime beate. Certo tutte queste figure erano eseguite in smalto nell' encolpio d' oro, che è una bella prova del grande sviluppo dell' oreficeria bizantina che sapeva produrre opere così complesse, ispirandosi alle rappresentazioni comuni nella grande arte. Un altro esempio di opere d' oreficeria si ricava da un epigramma del Philes, che è tra quelli pubblicati recentemente dal Martini, tratti da un codice cremonese, e da uno torinese.[13]

(Martini, 62.) Εἰς τὰς στρατηγικὰς εἰκόνας, ἃς εἶχεν ὁ αὐτοκράτωρ ἐπὶ τῶν ἁρμάτων αὐτοῦ καὶ διὰ τὰς γεγενημένας ἐν αὐταῖς πληγὰς ἐπὶ τοῦ πολέμου ταύτας ἀποσπάσας ἐκεῖθεν εἰς εἰκόνας ἐνέθηκεν.

Ἕως μὲν ὑμᾶς εὐσεβῶς ἠμπισχόμην
Τοῖς ἀρεϊκοῖς ἐμπαγέντας ἀμφίοις
Καὶ βασιλικοῖς ἐγγραφέντας μαργάροις,
Ἀνεῖργον ὑμῖν τῶν βελῶν τὰς προσχύσεις,
Ἐν τῇ καθ' ἡμῶν τακτικῇ περιστάσει
Χωρῶν κατ' αὐτῶν ἐμβριθῶς τῶν βαρβάρων,
Καὶ συμμάχων ἔρημος ὀφθεὶς ἐσθ' ὅτε
Παρεμβολὴν ἄμαχον ὑμᾶς εὐτύχουν·
Νυνὶ δὲ τηρῶν τοὺς ὑμῶν θείους τύπους,
Ἐπείπερ ὑμεῖς συντετηρήκατέ με,
Στέφανον ὑμᾶς μυστικόν τινα τρόπον
Καὶ κατὰ παθῶν εὐτυχῶ ψυχοφθόρον: —

Di armature riccamente ornate con figure incise e talvolta anche lavorate in smalto si hanno già notizie raccolte e illustrate dal Labarte;[14] qui si tratta di uno special modo di ornare le armature con imagini messe in modo da potersi all' occasione staccare ed è probabile che consistessero in placche metalliche fissate sulla stoffa dell'abito. Altri epigrammi pubblicati dal Martini contengono pure descrizioni artistiche:

---

[12]) P. Jessen: Die Darstellung des Weltgerichts. Berlin, 1883.

[13]) Manuelis Philae Carmina inedita, ed. Ae. Martini. Atti della R. Accademia di archeologia, lettere e belle arti. Vol. XX. (Supplemento.) Neapoli, 1900.

[14]) J. Labarte. Histoire des arts industriels. III, pag. 402.

tra essi uno diretto alle figure dei santi Gabriele e Michele collocate nel pronao d' un tempio, secondo l' uso del tempo di decorare gli atri delle chiese con le figure degli arcangeli; un altro ad un tempietto nel cui interno si vedeva l'imagine del Redentore e all' esterno degli angeli.

Ma tralasciamo di dare qui altri esempi, per non accrescer di troppo la mole di questo studio, bastandoci di aver mostrato quante importanti notizie per la iconografia bizantina si possono ricavare dai versi di questo bizzarro poeta.

Come si è visto le sue non sono vere descrizioni, e quindi nulla hanno a che fare con le ἐκφράσεις di cui abbiamo parlato in principio, sempre così prolisse e particolareggiate, ma anche così piene di elementi non reali. Manuel Philes molto più modesto si ispirava alle opere d'arte per rivolger preghiere alle sacre persone in esse rappresentate o per far parlare esse stesse. Pare che egli voglia completare con la poesia le arti figurative. Ecco un santo meravigliosamente riprodotto nella pietra così che par muoversi e respirare; ma non parla. »La legge dell' arte ci dipinge silenziosi« dice in un epigramma Zaccaria. (I, 58), e in un altro il poeta rivolgendosi ad una imagine della Vergine dice (I, 77): »Santa Vergine tu sei viva. Se taci nulla vi è di strano, poichè il tacere ben si addice alle vergini. Meglio tu respiri e porti la parola di dio, chè anche poi la pittura non sa rappresentare la voce.« E poichè l'arte fa muti i santi, Philes mette ad essi in bocca i suoi versi così spesso tanto inconcludenti che proprio non aggiungono nulla all' intelligenza della figura. Sembra che questo contemporaneo di Dante, si preoccupi innanzi alle opere d'arte, come l'Alighieri avanti alle sculture che ornan le rampe del Purgatorio, di uno stesso difetto: la parola. Egli non si ferma mai sull'aspetto esterno che come riflesso dello spirito e cerca le espressioni di questo perfino nella materia: il color rosso della pietra in cui è scolpito un santo indica l'ardore della sua fede. »L'arte sa con gli scalpelli scolpire solo l'imagine del corpo del martire, ma non vale a ritrarre ciò che è dentro l'anima.«[15])

Ed è un segno importante questo, del modo in cui al secolo XIV si intendeva l'ufficio dell'arte. Innanzi all' imagine sacra la mente non si smarrisce più in estasi, e non più si confonde in trepida adorazione; ma esamina, e ricerca nelle sacre sembianze il suggello dell' arte, e nell' opera artistica il movimento, la parola, l'anima.

---

[15]) Da un epigramma diretto a San Giorgio (Miller I, 35).

Die Handzeichnungen der Uffizien in ihren Beziehungen zu Gemälden, Skulpturen und Gebäuden in Florenz.

Zweiter Aufsatz.

Von **Emil Jacobsen**.

(Schluß.)

Cenacolo di San Salvi

Andrea del Sarto.

463 (Rahmen 157 Nr 313 F). Studie, wesentlich für den rechten Arm eines der Apostel links. Rötel. Eine ganze Reihe von Studien zu diesem Werke ist in meinem früheren Artikel erwähnt.

Chiostro dello Scalzo.

464 (Rahmen 150 Nr. 340 F). Andrea del Sarto zugeschrieben: Hockender Knabe. Angeblich Studie zu der Taufe Johannis im Scalzo. Scheint mir jedoch eine Kopie von Poccetti. Rötel. Der weibliche Kopf, fast lebensgroß, in demselben Rahmen ist nicht von Andrea, sondern meines Erachtens Kopie nach Bronzino. Schwarzkreide.

465 (Rahmen 160 Nr. 652). Andrea del Sarto: Studie zum Befehlshaber in der Hinrichtung Johannis. Rötel.

466 (Rahmen 163 Nr. 282 F). Studie zu der männlichen Figur zu äußerst links im Gastmahl des Herodes. Rötel.

467 (Nr. 14415). Ricordo nach dem Henker in der Gefangennahme Johannis. Echtes, wenn auch unerkanntes Blatt Pontormos. Von Battista Naldini ist dagegen die als Andrea del Sarto bezeichnete ähnliche Zeichnung in München (Handzeichnungen alter Meister in München. Blatt 137). Auf der Rückseite eine für Pontormo charakteristische Studie zu einem sitzenden Putto. Rötel.

468—469 (Nr. 14457. 14458). Späte sehr große Kopien nach der »Taufe Johannis«. Schwarzkreide.

470—495 (Nr. 14461—14485 und 14487). 26 miniaturartig feine Kopien nach Figuren und Gruppen. Späte Arbeit. Ich vermute Vorlagen für geplante Reproduktion in Stein oder Kupfer. Schwarzkreide.

496 (Nr. 16482 A). Kopie nach der Heimsuchung.

497 (Nr. 16482 B). Kopie nach dem Gastmahl des Herodes.

498 (Nr. 16482 C). Kopie nach der Enthauptung Johannis. Die beiden ersten waren früher in der Koll. Morelli unter dem Namen: Andrea del Sarto. Sie werden jetzt mit Recht Battista Naldini zugeschrieben. Alle Schwarzkreide.

499 (Nr. 14439). Ricordo nach der Heimsuchung. Feder getuscht.

500 (Nr. 17675). Ricordo nach dem Gastmahl des Herodes..

501—511 (Nr. 664 S—674 S). Elf große Kopien nach den Fresken. Aquarell auf Leinwand. XVI. Jahrhundert.

512 (Nr. 691 S). Ricordo nach der »Taufe Johannis«. Feder.

Die beiden angeblichen Studien zu der Caritas haben weder Beziehung zu dieser noch zu der Caritas im Louvre. Zu den Fresken im Klosterhof des Scalzo besitzen wir also ein Dutzend Studien. Die überwältigende Menge von Kopien und Ricordi, größer als bei irgend einem anderen Monument des Cinquecento, lehrt uns etwas von der kunstgeschichtlichen Bedeutung dieser Fresken. Es scheint, daß sie für Florenz bis in das 18. Jahrhundert hinein die wahre Hochschule der Malerei gewesen sind.

Palazzo Vecchio.

Verrocchio: Knabe mit Delphin.

513 (Rahmen 47 Nr. 124). Federskizze eines Knabenkopfes, der große Ähnlichkeit mit dem Kopf des Fischmännchens hat und vielleicht als Studie zu demselben zu betrachten ist, wenn auch in dieser flüchtigen Skizze das lachende Leben des ausgeführten Knabenkopfes noch fehlt. Auf demselben Blatt ein unerkanntes Bildnis des Francesco Sassetti (Brogi 1713). Ich komme darauf zurück — siehe Nr. 684 — und nenne es nur hier, weil es uns vielleicht in den Stand setzt, das Blatt und somit die Figur ungefähr zu datieren. Der Kopf des Bildnisses stellt einen Mann im Anfang der sechziger Jahre dar. Da nun Sassetti im Jahre 1421 geboren ist (nach freundlicher Mitteilung des Dr. A. Warburg), müßte die Figur im Jahre 1481, jedenfalls nicht viel früher, also kurz vor der Abreise des Meisters nach Venedig, geschaffen sein.

Was die Echtheit der Zeichnung betrifft, so vergleiche man sie mit dem aufwärts blickenden Engelskopf in der Koll. Beckerath, jetzt im Berliner Kabinett (man beachte die Bildung der Oberlippe in drei scharfen Segmenten), sowie auch mit dem Blatt mit Federskizzen von Putten im Louvre, beide als authentisch anerkannt.

Michelangelo. Karton zu der Schlacht bei Cascina.

514 (Rahmen 184 Nr. 675). Pontormo. Gruppe nackter Männer. Scheint eine Studie nach dem Karton. Rötel.

515 (Rahmen 147 Nr. 233 F). Michelangelo zugeschrieben. Auf diesem schon früher erwähnten Blatt mit verschiedenen Studien befindet sich eine Kopie nach einer vom Rücken gesehenen Figur. Schwarzkreide. Vergleiche Nr. 236. — Ich bemerke, daß diese hoch aufragende Gestalt auf Michelangelos Karton das Vorbild gewesen ist für mehrere, vom Rücken gesehene, stark bewegte, männliche Figuren bei Raffael, z. B. für eine nackte Gestalt in der Kampfszene in Oxford, einen der Fußsoldaten im Blatt der Akademie zu Venedig, den jugendlichen Henker in Salomos Urteil in der Stanza della Segnatura. Es liegt gewiß bedeutend ferner, für diese Figuren Signorelli heranzuziehen, wie man es neuerdings versucht hat.

516 (Nr. 18634). Andere Kopie nach derselben Figur. Rötel.

517 (Nr. 236 F). Daniel da Volterra. Große Studie nach dem Karton. Rötel.

518 (Nr. 591). Daniel da Volterra. Gegen links laufende Figur mit Mantel und Lanze. Rötel.

519 (Nr. 12794). Domenico Campagnola zugeschrieben. Der Kletterer. Feder.

520 (Nr. 17389). Ignoto. Studie nach dem vom Rücken gesehenen Lanzenträger. Vielleicht nach einer Zeichnung in der Albertina. Schwarzkreide.

521 (Nr. 6374). A. Allori: Christi Taufe. Drei Figuren auf diesem Blatt scheinen von dem Karton inspiriert.

522—523 (Nr. 15308. 15309). L. Mehus. Studien nach dem Karton. Feder getuscht. Schwarzkreide.

Das Blatt (Rahmen 140 Nr. 613) habe ich schon in meinem ersten Artikel notiert. Ich füge noch hinzu: Selbst wenn diese Studie Kopie wäre, würde sie, da sie sowohl von der Skizze in der Albertina wie von der Grisaille in Holkham verschieden ist, unsere Auffassung der Komposition bereichern. Ist sie aber so ganz sicher Kopie? Von Aless. Allori, der das Blatt mit der Auferweckung des Lazarus in demselben Rahmen nach Vorlagen Michelangelos gezeichnet hat, ist sie sicher nicht. Auf meine Anregung wurde das Blatt aus dem Rahmen genommen und die ganz unbekannte Rückseite untersucht. Da fanden sich Figurenstudien von einem sehr michelangelesken Charakter vor, die das Verdammungsurteil des Blattes wieder sehr unsicher machen. — Es gibt hier noch ein Blatt mit Beziehung zu dem Karton, über dessen Autorschaft ich noch nicht ganz im Klaren bin:

524 (Nr. 16077). Ignoto genannt. Zwei männliche nackte Figuren in sitzender Stellung. Die obere korrespondiert mit der Figur, die in der Grisaille zu Holkham unter der nach links sich vorbeugenden Gestalt sichtbar wird, die untere könnte eine erste Idee sein für den seinen

Strumpf anziehenden Soldaten. Leicht hingeworfene Federskizzen. Dazu in Rötel eine Kopie nach der erstgenannten Studie. Der Stil ähnelt jugendlichen Zeichnungen des Meisters, wie der Vergleich mit einigen Studien in Haarlem, publiziert in Marcuards Werk (Tafel XXIV und XXV), ausweist. Ich hoffe später auf diese Studien zurückzukommen und behalte mir vor, sie bei Gelegenheit zu publizieren.[39])

Lionardo. Karton zu der Schlacht bei Anghiari.

525 (Rahmen 93 Nr. 150 F). Lionardo zugeschrieben. Flüchtige Federskizze mit Reitern. Diese langgestreckten Pferdekörper deuten nicht auf Lionardo. Man vergleiche sie mit denen auf der sicheren Zeichnung Rahmen 96 Nr. 436, wo der Typus ganz anders und viel schöner ist. Imitation.

526 (Nr. 8950 S). Lionardo zugeschrieben. Studie nach dem Karton. Feder.

527 (Nr. 14591). Reiterkampf. Interessante Kopie nach dem Karton Lionardos. Feder getuscht: Von einem Anonimo del Sec. XVI. Diese Kopie ist, so viel ich weiß, noch nicht berücksichtigt worden.[40])

Giorgio Vasari. Fresken.

528 (Rahmen 216 Nr. 1184).
529 (Rahmen 218 Nr. 1185). } Federstudien zu denselben.
530 (Rahmen 219 Nr. 1186).

531—532 (Nr. 631 u. 632). Studie zu Vasaris Freskobild: Angriff auf Pisa. Schwarzkreide und Feder.

533 (Nr. 2615 S). Dom. Cresti. Einem mediceischen Fürsten wird gehuldigt. Zum Fresko in der Sala del Consiglio. Rote und schwarze Kreide.

534 (Nr. 2616 S). Dom. Cresti. Cosimo I. wird bekleidet mit der »porpora granducale«. Zum Fresko in demselben Saal. Rote und schwarze Kreide.

535—540 (Nr. 8243. 8244. 8245. 8246. 8270). Andrea Boscoli. Studien nach Bandinellis Hercules und Cacus, von verschiedenen Seiten gesehen. Schwarzkreide. Diese eingehenden und umständlichen Studien seitens eines begabten Künstlers wie Boscoli könnten darauf deuten, daß diese Gruppe doch nicht von allen Künstlern so verachtet wurde, wie

---

39) In der Casa Buonarroti befinden sich zwei wenig beachtete Blätter mit drei Studien, die Beziehung zu dem Karton haben: Nr. 27 (Rahmen 6). Liegende Figur nach unten greifend. Figur in horchender Stellung. (Schwarzkreide). Nr. 73 (Rahmen 16). Nackte, männliche Figur vom Rücken gesehen. Feder.

40) Es gibt zwei große Gemälde in Florenz, die, wenn ich mich nicht sehr täusche, in ihren zentralen Hauptszenen auf den Karton zurückgehen. Das eine ist eins der Schlachtbilder Vasaris im Saale des Cinquecento im Palazzo Vecchio (das letzte rechts), das andere ist Rubens: Henri IV in der Schlacht bei Jvry in den Uffizien Nr. 64.

zeitgenössige Berichte uns glauben lassen, und wie sie es heute ist. Schwarzkreide.

541 (Rahmen 201 Nr. 599 F). Franc. Salviati: Allegorie des Friedens. Sorgfältig ausgeführte Federzeichnung zu seinem Fresko en grisaille über der Eingangstür in einem Saale im oberen Stockwerk.

Loggia dei Lanzi.

542 (Nr. 14847). Kopie nach der sogenannten »Thusnelda«. Feder getuscht.

543 (Nr. 575 S). Sehr freie und breite Federskizze zu einem Perseus. Von Benvenuto Cellinis Statue inspiriert. — Im Katalog der Koll. Santarelli als echte Studie zum Bildwerk.

544—545 (Nr. 11570. 11571). Kopien nach Giov. Bolognas Raub der Sabinerin. Die letztere von Fr. Currado. Schwarzkreide. Rötel.

S. S. Annunziata.

546—547 (Rahmen 529 Nr. 418 O, 417 O). Pontormo: Wappen eines mediceischen Papstes (Leo X.) zwischen zwei Figuren. Es wäre interessant, wenn wir konstatieren könnten, daß wir die Vorstudien für den ersten Versuch des neunzehnjährigen Künstlers vor uns hätten. Nach Vasari debutierte der junge Pontormo damit, daß er das Wappen Leos X. an die Wand der Annunziata malte. Die Sache ist wahrscheinlich. Die Zeichnungen sind dem Meister zugeschrieben wegen ihres charakteristischen Stils, nicht wegen des Berichtes Vasaris, welchen der Katalog nicht erwähnt. Feder.

Perugino: Thronende Maria mit Heiligen.

548 (Rahmen 253 Nr. 1317 F). Einer der aufblickenden Apostel links. Kopie. Feder.

Vorhof.

549 (Rahmen 153 Nr. 271. Andrea del Sarto zugeschrieben. Rötelstudie eines Jünglings. Der Kopf kommt genau vor an einer Figur im Fresko: S. Filippo treibt einen Teufel aus. Die Zeichnung scheint mir jedoch Franciabigio näher zu stehen als Andrea.[41])

550 (Nr. 6435). Studie zu einer Figur der Folge (Bildnis Sansovinos?). Schwarzkreide.

551—552 (Nr. 6467—6468). Kopie nach dem Fresko Andrea del Sartos: ein Mirakel des hl. Filippo Benizzi. 18. Jahrhundert. Feder.

553 (Nr. 14459). Rötelkopie nach einem Teil der Geburt Marias.

[41]) Der, Andrea del Sarto zugeschriebene, Tondo mit einer hl. Familie (Schwarzkreide) ist auch von Franciabigio.

Oratorio di San Lucca.

554 (Rahmen 414 Nr. 755 F). Santi di Tito: Salomo befiehlt die Aufrichtung des Tempels. Skizze zu dem Bilde. Feder, getuscht und weiß gehöht auf grauem Papier.

555 (Rahmen 415 Nr. 752). Entwurf für dasselbe Fresko. Feder, getuscht und weiß gehöht.

Klosterhof.

556 (Nr. 14449). Rötelversion nach der Madonna del Sacco mit einer hl. Anna.

557 (Nr. 14486). Kleine Schwarzkreidekopie nach demselben Fresko.

558 (Rahmen 444 Nr. 1284 F). Venturi Salimbeni. Entwurf zu einem Fresko im Klosterhof (dem zweiten, wenn man vom Eingang links umbiegt.) Rötel.

559 (Rahmen 415 Nr. 827 F). Bernardo Poccetti: Mirakel eines Heiligen. Studie für eines seiner Wandgemälde im Kloster von S. S. Annunziata. Feder (rote Tinte), getuscht.

560 (Nr. 1541 S). B. Poccetti. Studien zum Wandgemälde mit einem Mirakel des hl. Lucas. Feder getuscht.

561 (Nr. 849). Poccetti: Tod eines hl. Mönches. Studie zu dem Fresko. Schwarzkreide, weiß gehöht.

562 (Nr. 1627 S). Poccetti. Entwurf zu seinem Fresko mit dem Tode des hl. Filippo Benizzi. Schwarzkreide.

Orto dei Servi.

Andrea del Sarto. Das Gleichnis vom Weinberg (untergegangene Fresken).

563 (Nr. 14456). Alte Kopie nach einem dieser schönen Kompositionen, noch aus dem Cinquecento. Feder.

564 (Nr. 675 S). Die Berufung der Arbeiter. Große Kopie aus dem 16. Jahrhundert. Aquarell auf Leinwand. Gestochen von Agostino Veneziano. — (Nr. 676 S), Die Auszahlung des Lohnes. Kopie aus dem 16. Jahrhundert. Aquarell auf Leinwand.

565 (Nr. 14445). Alte Kopie nach einem Teil von einem der Fresken. Feder, getuscht.

566 (Nr. 14451). Späte Kopie nach der ganzen Komposition von einem der Fresken. Bleistift.

567 (Nr. 14488). Späte Kopie nach dem noch im Refektorium von Ognissanti aufbewahrten kleinen Fragment des Fresko. Die Fresken waren in Chiaroscuro und werden von Vasari ausführlich erwähnt.

Mit Ausnahme von Nr. 675 S stellen alle diese Kopien den Vorgang mit der Zahlung dar. Dieses Fresko wird von Vasari besonders

gelobt und scheint auch in den nachfolgenden Zeiten am meisten gefallen zu haben.

S. S. Apostoli.

Giorgio Vasari: Konzeption.

568 (Rahmen 220 Nr. 1183). Große, breit ausgeführte Skizze zum Gemälde. Eine kleinere wurde schon früher erwähnt. Feder, getuscht und quadriert.

Baptisterium.

569 (Rahmen 4 Nr. 16). Ghiberti: Paradiesestür. Anonimo del Sec. XVI zugeschrieben. Studien nach der »Erschaffung Evas«. Die Studie betrifft hauptsächlich Gottvater, weniger Eva. Adam ist nur angedeutet. Auf der Rückseite: Studien nach Michelangelos Fresken in der Sixtina: Erschaffung Adams, Sündenfall, Vertreibung aus dem Paradies. Auch auf der Vorderseite sieht man, wie der Künstler versucht hat, die Komposition Ghibertis mit der Michelangelos zu kombinieren. Gottvater ist hier nackt dargestellt, was in den Vorbildern nicht vorkommt. Sie sind schon deshalb keine Ricordi, sondern offenbar Studien nach den beiden Meistern mit dem Zweck, eine dritte Komposition zu bilden. Wer ist der Zeichner? Nach der künstlerischen Handschrift zu urteilen, dürfte dieser ein dritter Bildhauer sein, nämlich Giovanni da Bologna. Man vergleiche diese Studien mit den (angeblichen) Entwürfen zu den Türen des Pisaner Doms, später von Raff. Pagni in Bronze ausgeführt (R. 533 Nr. 114 O, 115 O, 116 O) und mit anderen Zeichnungen von Giovanni. Die Komposition Ghibertis hat in hohem Grade vorbildlich gewirkt. So scheint Lorenzo di Credis »Erschaffung Evas« in seiner Predella zu seiner »Verkündigung« in den Uffizien, auch Ercole Grandis Komposition dieses Gegenstandes in der Koll. Morelli in Bergamo auf Ghiberti zurückzugehen. Selbst Michelangelo scheint in seinem Fresko in der Sixtina von dieser Komposition inspiriert. Feder. (Braun 232.)

570 (Rahmen 4 Nr. 18). Nachzeichnung von Ghibertis Taufe Christi an der Nordtüre des Baptisteriums. Die Zeichnung weicht von dem Relief dadurch ab, daß das Landschaftliche fehlt. Feder, weiß gehöht auf gelbgetöntem Papier.

571—572 (Nr. 6544. 6555). Liegende Gestalten. Rötelzeichnungen unbekannter Hand. Inspiriert von den liegenden Gestalten der Paradiesestür, namentlich von der unten am linken Flügel und der oben am rechten.

Il Carmine.

Capella Brancacci.

573 (Rahmen 25 No. 44 F). Maso Finiguerra zugeschrieben: Adam und Eva aus dem Paradiese getrieben. Feder getuscht. Scheint

ein Ricordo nach dem Fresko Masaccios zu sein. Auf einer der vier Zeichnungen, die in diesem Rahmen dem Maso zugeschrieben sind, No. 41 F, steht sein Name geschrieben, doch wohl später und vielleicht von Baldinucci in der Zeit des Kardinals Leopoldo. Der Katalog ist nicht ganz konsequent, indem er diese vier Zeichnungen dem Finiguerra und die vielen anderen in derselben Art der Schule des Ant. del Pollajuolo zuschreibt.

Sidney Colvin hat versucht, die Zeichnungen in einer von ihm veröffentlichten Chronik[42]) mit der ganzen Serie verwandter Blätter hier in Verbindung zu setzen und dies alles dem Maso Finiguerra zuzuschreiben. Der Zusammenhang mit der Chronik wird unter anderem dadurch wahrscheinlich gemacht, daß die einen Kranz bindende Frau in kniender Stellung (Rahmen 34 No. 391 F) auf einem der Blätter mit dem thronenden Sardanapolis in der Chronik vorkommt. Meiner Ansicht nach ist jedoch die Hälfte dieser Zeichnung, die über zwei Blätter gezeichnet ist, und zwar diejenige, auf der die knieende Figur sich befindet, von Schülerhand. Man vergleiche z. B. nur die Ornamente oben mit den korrespondierenden auf dem anderen Blatt und man wird die tastende, unsichere Hand eines Schülers darin erkennen. Auch die Tinte ist eine andere. Schülerarbeit dürfte wohl auch sonst in der Chronik nachzuweisen sein, wenn auch Mr. Colvin dies nicht eingestehen will, sondern der Ansicht ist, daß die ganze Chronik von dem Meister selbst herrührt. Der Zusammenhang mit Stichen, die wahrscheinlich dem Finiguerra zuzuschreiben sind, wird unter anderem dadurch bewiesen, daß eine Figur in einem derselben (reproduziert S. 32), ein posaunenblasender Amor, in der Zeichnung im Rahmen 36 No. 89 F vorkommt. Der größte Teil dieser Serie, wozu beträchtlich mehr, als Colvin angibt, gehört, teils in den Kartellen (auch in der Koll. Santarelli), teils unter anderen Namen ausgestellt, ist meines Erachtens Schülerwerk, Atelierübung, ja recht eigentlich »roba di giovinetti« zu nennen. Unter den weder dem Maso selbst, noch der Schule Ant. Pollajuolos zugeschriebenen, nenne ich das männliche Profilbildnis in halber Lebensgröße, Paolo Uccello genannt (Rahmen 14 No. 65 F). Auch dies Blatt trägt den Namen Tom^{so} Finiguerra.[43]) Ein anderes Blatt mit liegenden Figuren in starker Verkürzung, gleichfalls Uccello genannt und auch von ihm inspiriert (Rahmen 14 No. 27), gehört auch hierher. Feder getuscht. Dem Pesellino zugeschrieben ist die getuschte Federzeichnung No. 1127, Rahmen 25, ein drapierter Jüngling. Sie gehört auch in die Finiguerra-Serie.

42) A Florentine Picture-Chronicle by Maso Finiguerra. London 1898.

43) Auf einem Blatt, der Schule Ant. Pallajuolos zugeschrieben, kommt der Name Finiguerra zum dritten Male vor.

Dieser Serie verwandt, wenn schon wesentlich überlegen, sind auch die dem Masaccio zugeschriebenen zwei Blätter: Lesender und zeichnender Jüngling (Rahmen 20 No. 118 P, 120 F, dieselbe Technik). Außerhalb Florenz befinden sich noch im Palazzo Corsini ein Kopf, reproduziert in den »Gallerie nazionali italiane« II S. 415 und in der Koll. Bonnat in Paris zweiundzwanzig Zeichnungen; diese letzteren scheinen aber meistens schwache Kopien zu sein. Eine interessante Studie befindet sich in dem Stockholmer Kabinet: David, den rechten Fuß auf dem Haupt Goliaths, eine Schlinge in der rechten Hand, sehr ähnlich dem David in unserer Sammlung Rahmen 25 Nr. 42 F.

574 (Nr. 309). Andrea del Sarto zugeschrieben: Andere Studie nach der frierenden Figur in der »Taufe Petri«. Rötel. Eine ausgestellte Studie nach dieser Gestalt, dem Andrea del Sarto zugeschrieben, habe ich schon erwähnt (siehe Nr. 147).

575 (Nr. 14585). Kopie nach dem Fresko Masaccios: Wunder des Zinsgroschen, von einem späten Cinquecentisten. Vielleicht von Giovanni da San Giovanni.

S. Croce.

576 (Rahmen 414 Nr. 764). Santi di Tito: Auferstehung Christi. Studie für sein Altarbild in St. Croce (Cappella Medici). Feder und Schwarzkreide, getuscht auf grau getöntem Papier.

577 (Nr. 7123). Volterrano: Entwurf zu dem Kuppelgemälde in der Cappella Niccolini. Schwarzkreide.

578 (Nr. 15797). Anonimo genannt. Kopf eines Greises. Schwarzkreide, weiß gehöht. Sichere Zeichnung von Pier Francesco Fiorentino. Wahrscheinlich Studie zu Gottvater in einem Bild in der Cappella Medici.[44])

519 (Nr. 13309). Batt. Naldini. Großer Entwurf für die Piétà am Monument des Michelangelo. Schwarzkreide, weiß gehöht.

580 (Nr. 1764 O). Kopie nach demselben Grabmal. Feder.

Dom.

581 (Rahmen 67 Nr. 177 F). Engel Gabriel. Feder. Filippino zugeschrieben. Vielmehr von Dom. Ghirlandajo. Skizze zu dem Verkündigungsengel im Mosaik der Verkündigung über einem der Portale. Siehe Nr. 38 im vorigen Aufsatz.

582 (Rahmen 519 Nr. 248 A). Die Laterne im Bau. Angeblich Kopie des 16. Jahrhunderts nach Brunelleschi. Feder getuscht und mit Rötel belebt.

44) Von Berenson übersehen.

583—584 (Nr. 489. 494). Zwei Federstudien zu drapierten Gestalten von Bandinellis Skulpturen an der Chorschranke.

585 (Nr. 561). Bandinelli: Zwei drapierte Figuren. Scheinen Studien zu der Chorschranke des Doms. Feder.

586 (Rahmen 429 Nr. 11043 F). Federigo Zuccheri. Der Meister am Arbeitstisch, worauf ein Modell der Domkuppel (im Durchschnitt), konferiert mit einem Geistlichen (Monsignore Vincenzo Borghini) über die dort zu schaffenden Malereien. Im Hintergrunde die emporragende Domkuppel. Feder, getuscht.

587 (Rahmen 216 Nr. 1178). Leicht hingeworfene Skizze zu den Freskogemälden in der Kuppel von Vasari, die von den Gebrüdern Zuccheri vollendet wurden.

S. Egidio.

588 (Rahmen 487 Nr. 2149 F). Giov. Bapt. Paggi: Christus heilt den Gichtbrüchigen. Getuschte Federzeichnung zum Bilde. (Zweiter Altar rechts.) Im Hintergrunde Dom und Campanile. Feder, getuscht.

S. Felicità.

Jacopo Pontormo: Kreuzabnahme in der Cappella Capponi.

589—595. Zu diesem Werk befindet sich hier eine größere Anzahl vorzüglicher Studien in roter und schwarzer Kreide. Ich nenne unten sieben Nummern.[45])

596 (Nr. 6653). Studien zu der Verkündigung in derselben Kapelle. Schwarzkreide, weiß gehöht.

597 (Rahmen 183 Nr. 6674 F). Pontormo: Jugendlicher Täufer. Studie zu einer Figur in der Cappella Capponi. Schwarzkreide.

Ingesuati.

598 (Rahmen 254 Nr. 407). Perugino: Fünf nach rechts wandernde Figuren. Die vordersten tragen Kessel. Angeblich Studie für eine Anbetung der Könige in der Ingesuati, einer Kirche nahe bei Florenz, die 1530 zugrunde ging. Getuschte Federzeichnung. (Brogi 2554.)

Innocenti (San Maria degli).

Dom. Ghirlandajo: Anbetung der Könige.

599 (Rahmen 61 Nr. 316). Drapierte, nach links kniende Gestalt. Wahrscheinlich als Studie zu einem der Könige verwendet. Andere Be-

45) Nr. 6540. 6544. 6573. 6576. 6577. 6619. 6627.

ziehungen kommen auch vor. Silberstift, weiß gehöht und getuscht auf rotem Papier.[46]) (Braun 233, Brogi 1756.)

600 (Rahmen 61 Nr. 384). Dom. Ghirlandajo: Männliche drapierte Figur mit Porträtzügen, in der Rechten einen Pfeil haltend. Silberstift, weiß gehöht auf gelblichem Papier. Studie zu der Figur en face in der Gruppe von drei stehenden Männern. Im Gemälde hält diese vornehme und gewiß hochstehende Persönlichkeit statt des Pfeiles eine Manuskriptrolle. Man kann vielleicht hieraus folgern, daß der Taufname des Mannes Sebastiano und daß er ein Gelehrter oder Dichter war. Wer ist dieser Mann? Die Beziehung wurde früher nicht erkannt.[47])

S. Lorenzo.

601—621. Pontormo: Untergegangene Fresken im Chor. Vasari hat dies Freskowerk ausführlich beschrieben. Er tadelt es zwar, aber gerade an seinem Tadel erkennt man, daß es reich an genialen Zügen gewesen sein muß, wenn auch Michelangelo dem alternden Pontormo zu Kopfe gestiegen ist. Dies wird durch die hier vorhandenen Studien bestätigt. Unter den nicht ausgestellten befinden sich 21 Studien (vielleicht auch mehrere), fast alle in Schwarzkreide.[48]) Ferner unter den ausgestellten:

622 (Rahmen 179 Nr. 465 F). Die Erschaffung Evas. Sorgfältig ausgeführte Rötelzeichnung.

623 (Rahmen 189 Nr. 526). Gottvater erscheint dem Noah. Feder. Diese letztere Zeichnung geht auf Raffael zurück. (Braun 488, Brogi 1564.)

624 (Rahmen 189 Nr. 445 F). Studie zu einem Putto für obengenannte Komposition. Feder.

Daß die Zeichnungen mit Darstellungen aus dem Alten Testamente Beziehung zum Freskowerk haben, wird durch Vasaris Beschreibung bestätigt. Er sagt, indem er zuerst über die Selbstüberhebung Pontormos spottet: »Immaginandosi dunque in quest' opera di dovere avanzare tutti i pittori, e forse, per quel che si disse, Michelagnolo; fece nella parte di sopra in più istorie la creazione di Adamo ed Eva, il loro mangiare del pomo vietato, e l' essere scacciati di Paradiso, il zappare la terra, il sacrifizio d' Abel, la morte di Caino, la benedizione del seme di Noè,

46) Diese Draperiestudien, die Beziehung zu mehreren Werken Ghirlandajos haben, werden von Berenson gewiß irrtümlich Mainardi zugeschrieben.

47) Das Alter des Mannes ist zwischen 50 und 60. Das Bild 1488 datiert.

48) Das jetzt erschienene Werk von Berenson erspart mir das langweilige Aufzählen der Nummern, nur möchte ich ein großes, wichtiges Blatt mit nackten Figuren (Schwarzkreide) besonders hervorheben, Nr. 13861 sowie Nr. 168 S, beide von Berenson übersehen.

e quando egli disegna la pianta e misure dell' Arca. In una poi delle facciate di sotto, ciascuna delle quali é braccia quindici per ogni verso, fece la inondazione del Diluvio, nella quale sono una massa di corpi morti ed affogati, e Noè che parla con Dio etc.« Vasari, Ed. Milanesi VI S. 285 u. f.

625 (Nr. 18724). Michelangelo: Studie zu der Fassade von S. Lorenzo. Rötel. (Siehe Rivista d'Arte I »Nuovi disegni sconosciuti di Michelangelo.«)

626 (Rahmen 512 Nr. 278 A). Giuliano da San Gallo: Studie zu der Fassade von S. Lorenzo. Mit der Inschrift (angeblich von der Hand Vasari's): GIVLIANO DA SAN GALLO ARCHIT. FIORENT. Feder.

627—631 (Rahmen 510 Nr. 276 A, 279 A). Giuliano da San Gallo: Zwei andere Studien. In den Kartellen noch 277 A, 280 A, 281 A. Feder getuscht.

632 (Nr. 6501). Rosso Fiorentino: Rötelstudie zu dem Altarbilde.

633 (Rahmen 29 Nr. 615 O). Desiderio da Settignano zugeschrieben. Geht auf den Altar von Desiderio im rechten Querschiff zurück. Meiner Ansicht nach wahrscheinlich von Francesco di Simone. Feder getuscht.[49]

634 (Nr. 6771). Sogliani: Martyrium des hl. Arcadio. Studie zu einem der knieenden Heiligen. Schwarzkreide, weiß gehöht.

635 (Rahmen 7 Nr. 40 F). Donatello mit Fragezeichen zugeschrieben. Studie von Putti. Feder. Der hockende Putto rechts hat nicht, wie es angegeben wird, mit dem Cosciamonument im Baptisterium zu tun, stimmt aber im Gegensinn mit dem Puttò rechts am Sepolcro di Averrardo und di Paccarda del' Medici in der Sakristei.[50] Genaue Nachbildungen von dem hockenden Knaben am Cosciamonument sind dagegen die beiden Putten mit dem Namenszuge Christi am Marmorrelief im Berliner Museum, Werkstatt Verrocchios zugeschrieben, nur daß diese

[49]) Von demselben Künstler dürfte auch die dem Francesco di Giorgio irrtümlich zugeschriebene Zeichnung zu einem Altaraufsatz (Rahmen 241 Nr. 1436) sein. Das Blatt ist in der Alb.-Publ., später auch von Berenson meiner Ansicht nach irrtümlich Lorenzo di Credi zugeschrieben. Es ist kein Wunder, daß es an Credo erinnert, denn die Verkündigung darauf geht auf eine Zeichnung Lorenzos, die wahrscheinlich als Studie für das Ufffzienbild gedient hat, zurück (Rahmen 82 Nr. 1196). Wenn das Blatt von Credi wäre, dann dürfte auch die oben erörterte Nr. 615 O sowie Nr. 645 O in demselben Rahmen und Nr. 614 in Rahmen 28 von ihm sein. Es stimmt mit diesen Zeichnungen selbst in geringfügigen Details überein. Aber es ist nicht von Credi. Es zeigt nicht seinen Stil und würde auch in seinem Werk ganz vereinzelt dastehen. Von derselben Hand dürfte noch die dem Ant. Pollojuolo zugeschriebene »Allegorie auf das Glück« sein (Rahmen 29 Nr. 278).

[50]) Wahrscheinlich von Andrea da Buggiano ausgeführt.

Putti die Köpfe gegen den Beschauer wenden. Noch genauer wiederholen sie sich in den Inschrift haltenden Putti an dem Forteguerri-Denkmal in Pistoja, welches jedenfalls auf Verrocchios Werkstatt zurückgeht. Man vergleiche mit Donatellos Putten, wo er solche dekorativ verwertet hat, den hockenden Knaben in dem bekannten Kinderstudienblatt im Louvre (Rückseite, Ecke links). Dieser kann fast als ein Ricordo nach einem jener gelten. Wenn es auch wahr sein kann, daß Verrocchio Donatellos Schüler nicht gewesen ist: Beziehungen zwischen den beiden Künstlern fehlen dennoch nicht.

636 (Nr. 1375). Polidoro da Caravaggio zugeschrieben. Zwei sich unterhaltende Männer. Feder getuscht. Scheint inspiriert von zwei sich unterhaltenden Heiligen an einer der Bronzetüren von Donatello in der Sakristei von S. Lorenzo.

637—638 (Nr. 259—261). Antonio da San Gallo il Vecchio. Kopien oder vielmehr Versionen naeh Donatellos Reliefs an den Bronzetüren. Feder, weiß gehöht auf rötlich getöntem Papier.[51]).

Sagrestia nuova.

639 (Nr. 18719). Michelangelo. Auf diesem Blatt zwei Studien zu der »Nacht«. Wesentlich Studien zum linken Bein mit seiner mächtigen Muskulatur, doch ist in der größeren Studie die ganze Figur leicht angedeutet. Der Künstler modelliert hier das Fleisch in magistraler Weise und gibt sich über jedes Schwellen und Senken der stark bewegten Formen genaue Rechenschaft. Daneben Studie zu dem linken Bein des »Tags«, sowie einige anatomische Entwürfe.

Auf der Rückseite wieder zwei Beinstudien, auch für die »Nacht«. Alles Silberstift.

Die obengenannten Zeichnungen gehören in die Serie von unbekannten Studien des Michelangelo, die wie schon früher mitgeteilt wurde, von Ferri und mir in jüngster Zeit nachgewiesen sind.[52])

In einigen dieser Studien, nicht am wenigsten in denjenigen für die »Nacht«, ist es merkwürdig zu beobachten, wie der Meister, indem er zeichnet, im Geiste Hammer und Meisel in den Händen hat, denn die Striche sind mit solcher Energie in das Papier hineingedrückt, daß, wo es nicht sehr widerstandsfähig ist, wie in Nr. 18722, es von dem Silberstift fast durchgeschnitten ist.

640 (Rahmen 190 Nr. 607). Federskizze für das Grabmal für Lorenzo Magnifico, dem Aristotele da Sangallo zugeschrieben. Kopie

---

51) Von Berenson Giuliano zugeschrieben. Die grobe Ausführung und das Handschriftliche deuten jedoch mit Sicherheit auf Antonio.

52) Vgl. Miscellanea d'Arte Anno I. Disegni sconosciuti di Michelangelo. S, 76.

nach einer Zeichnung von Michelangelo. Siehe Pietro Franseschini »La Tomba di Lorenzo dei Medici«. Feder. — Rekonstruktion von der Hand Aristoteles da Sangallo ist auch der noch dem Michelangelo zugeschriebene Entwurf zum Grabmal Julius' II. (Rahmen 142 Nr. 608). Feder.[53])

641 (Nr. 258). Aristotele da Sangallo (früher Michelangelo) zugeschrieben. Grabmal mit zwei Sarkophagen, darüber Madonna, ein Buch haltend, mit dem Kinde, vor ihr stehend, nach dem Buche langend, zwischen zwei Heiligen (Cosmus und Damianus), über diesen zwei andre Heilige. Wichtig als Ricordo nach einer Studie Michelangelos für das geplante aber nicht ausgeführte Grabmal für Lorenzo und Giuliano de' Medici, das an der Wand, wo jetzt die Madonnenstatue und Cosmus und Damianus sich befinden, angebracht werden sollte. Im Jahre 1559 ließ Großherzog Cosimo I. die Leichen von der alten Sakristei hier hinüberschaffen, aber, so seltsam es auch klingt, man wußte nicht, wo sie beigesetzt waren, bis vor kurzem Pietro Franceschini die Särge der beiden Medici unter der Madonna nachgewiesen hat. Feder. Andere Studie hierfür Rahmen 190 Nr. 607. Ein ähnlicher dem Michelangelo zugeschriebener Entwurf in der Albertina.

642—643 (Nr. 1840, 1841). Tintoretto zugeschrieben. Vier Studien nach dem Kopf Giulianos de' Medici von Michelangelo. Schwarzkreide, weiß gehöht.

644 (Nr. 12914). Liegende Figur, dem Tizian zugeschrieben. Scheint inspiriert von Michelangelos »Tag«.

645 (Rahmen 190 Nr. 607). Kopie nach dem Grabmal der Medici. Siehe P. Franceschini. »La Tomba dei Lorenzo de Medici.«

646 (Nr. 14778). Kopie nach Michelangelos »Tag« von Angelo Bronzino. Schwarzkreide.

647 (Nr. 16983). Rötelstudie nach derselben Figur.

648 (Nr. 6548). Pontormo zugeschrieben. Liegende Figur. Inspiriert von Michelangelos »Il Crepuscolo«. Schwarzkreide.

649 (Nr. 16984). Rötelstudie nach derselben Figur.

650 (Nr. 253). Heemskerck zugeschrieben. Kopie nach Michelangelos: Giuliano de' Medici. Rötel.

651 (Nr. 18 209). Kopie nach Michelangelos: Lorenzo Duca d'Urbino. Rötel.

652 (Nr. 17 754). Kopie nach der »Aurora«. Schwarzkreide, weiß gehöht.

---

53) Vgl. den Aufsatz von P. Nerino Ferri in der Miscellanea d'Arte Anno I. Pag. 11.

San Marco.

Fra Bartolommeo: Thronende Maria.

653 (Rahmen 110 Nr. 1283).

654 (Rahmen 117 Nr. 458). Beide Johannes den Täufer darstellend. Nach dem Katalog sollen diese Zeichnungen Beziehungen zu dem hiesigen Altarbild von Fra Bartolommeo haben, was fraglich ist. Es ist dagegen sicher, daß Nr. 458 die genaue Vorzeichnung für Johannes den Täufer in der Thronenden Madonna im Dom zu Lucca ist. Für dasselbe Bild hat auch der hl. Stephan, Rahmen 124 Nr. 483, gedient. Beide Schwarzkreide, weiß gehöht. (Nr. 1283 Braun 86, Brogi 1939. Nr. 458 Braun 85, Brogi 1446.)

Nr. 1283 ist Studie zu derselben Figur, aber im Gegensinn. Diese Zeichnung hat der Frate wieder benutzt für sein Spätwerk: »die Verkündigung« im Louvre; endlich scheint es, daß auch Raffael die Skizze in seiner Madonna di Foligno [54]) verwendet hat.

S. Maria Nuova.

655 (Rahmen 239 Nr. 849). Studie zu dem Fresko am rechten Ende des Porticos, die Verkündigung darstellend, von Taddeo Zuccheri. Schwarzkreide, weiß gehöht.

S. Maria Novella.

656 (Nr. 7514). Francesco Montelatici. Entwurf zum Gemälde über der Eingangstür. Rot- und Schwarzkreide.

657 (Rahmen 61 Nr. 316). Ghirlandajo: Anbetung der Könige. (Fresko im Chor.) Studie zu einem der knienden Könige. (Brogi 1756.) Diese Studie ist, wie früher erwähnt, von dem Meister mehrfach benutzt worden. Nr. 290 desselben Rahmens hat vielleicht auch Beziehung zu einer der Figuren. Nr. 284, die nicht einen König, sondern den hl. Hieronymus darstellt, hat dagegen keine Beziehung zum Fresko. Diese ist vielmehr eine erste Skizze für die Gestalt des knieenden hl. Hieronymus in der »Thronenden Madonna« Nr. 88 der Berliner Galerie. Diese Gestalt wurde von Granacci ausgeführt, sowie das ganze Bild von Schülern Ghirlandajos, worauf ich schon in meinem Aufsatze über die Louvregalerie aufmerksam gemacht habe. Es gibt hier noch zwei andere Studien zu dieser Gestalt: die eine unter den dem Lionardo zugeschriebenen Aquarellzeichnungen auf Leinwand, Rahmen 93 Nr. 434 (Brogi 1869), und die andere, dem Lorenzo di Credi zugeschrieben, aber vielmehr Granacci selbst

---

54) Ist es Zufall, daß diese Gestalt von Johannes dem Täufer in Verrocchios und Lorenzo di Credis Altarbild im Dom zu Pistoja fast genau reproduziert ist?

zukommend, Rahmen 83 Nr. 508. Wir haben also hier mit dem von Granacci gezeichneten Kopf, worauf ich schon in meinem Louvre-Artikel aufmerksam machte, vier Studien zu dieser Gestalt. Wie schon früher erwähnt, hat gewiß auch Sogliani bei diesem Gemälde einen Finger mit im Spiele gehabt. Man vergleiche den Kopf des Täufers auf dem Berliner Bild mit dem Kopfe des Heiligen mit dem Spruchband auf der Konzeption in den Uffizien. Ich behalte mir vor, in einer anderen Zeitschrift auf dies Thema näher einzugehen und den ganzen Zusammenhang mit Abbildungen zu erläutern.

658 (Rahmen 62 Nr. 174). Face-Bildnis einer jungen Frau, Silberstift, weiß gehöht auf rötlichem Papier. Angeblich Studie für eine der im Zeitkostüm auftretenden Frauen im Fresko mit der Geburt Marias. Nach Vergleich mit zwei Medaillen von Niccolo Spinelli (Bargello Nr. 106, 107) ist wahrscheinlich Giovanna Tornabuoni dargestellt. Die Beziehung ist zweifelhaft schon deshalb, weil die Zeichnung kaum von Ghirlandajo ist, sondern vielmehr von Bastiano Mainardi und zwar als Studie zu seinem Bildnis in der National Gallery Nr. 1230, welches dem Dom. Ghirlandajo zugeschrieben wird, aber von mir, schon in meinem Aufsatz über diese Galerie, dem Mainardi zuerkannt wurde. In demselben Rahmen zwei andere Frauenköpfe von derselben Technik und auf ähnlichem Papier, Maniera del Ghirlandajo genannt, Nr. 173, 175, die demnach auch von Mainardi sein dürften.[55])

Filippino Lippi: Fresken der Cappella Strozzi.

659 (Rahmen 54 Nr, 195). Studie zu einer Figur im Martyrium des Johannes E. Botticelli zugeschrieben. Silberstift, weiß gehöht.

Auferweckung der Drusiana.

660 (Rahmen 69 Nr. 185). Studie zu den Bahrenträgern. Silberstift, weiß gehöht auf rosa Papier (Brogi 1773).

661 (Rahmen 66 Nr. 303). Vielleicht Studie zu einem der Bahrenträger oder zu Martyrium des Johannes E. Silberstift, weiß gehöht auf rosa Papier.

Fresken in Chiaroscuro.

662 (Rahmen 54 Nr. 203). Zwei Frauen vor einer Tripode. Botticelli zugeschrieben, aber von Fillippino. Nicht benutzter Entwurf. Getuschte Federzeichnung, weiß gehöht.

663 (Rahmen 415 Nr. 758 F). Santi di Tito: Heilung des Gichtbrüchigen. Vorzeichnung für sein Altarbild. Getuschte Federzeichnung, weiß gehöht.

---

55) Berenson gibt dagegen, gewiß mit Unrecht, Nr. 174 und 175 dem Granacci.

Chiostro Verde.

664 (Nr. 4622). Kopie nach Uccellos »Diluvio«. Ich nenne ausnahmsweise diese Zeichnung aus der Mitte des vorigen Jahrhunderts. Das Fresko war damals etwas besser erhalten wie jetzt und die Zeichnung kann für die Rekonstruktion desselben vielleicht nützlich sein. Feder.

Klosterhof.

665 (Rahmen 419 Nr. 819F). Bernardo Poccetti: Studie zu einer weiblichen Figur in einem seiner Fresken. Getuschte Federzeichnung.

S. Michelino in Visdomini.

Pontormo: Heilige Familie (Kopie, Original in der früheren Koll. Doetsch).

666 (Nr. 6581). Studie für den Kopf Josephs. Rötel.

667 (Rahmen 183 Nr. 654). Studie für den Kopf des Christkindes, Schwarzkreide. (Vergleiche Nr. 462.)

668 (Rahmen 180 Nr. 6744). Kniende männliche Figur. Studie für S. Francesco. Schwarzkreide, weiß gehöht.

669 (Nr. 6545). Studie für den kleinen Täufer. Schwarzkreide und Feder.

670 (Nr. 6662). Studie für einen der die Draperie zurückschlagenden Putti. Schwarzkreide.

671 (Nr. 6741). Studie für S. Francesco. Schwarzkreide.

S. Niccolo del Ceppo (Via Pandolfino).

Sogliani: Heimsuchung.

672—673 (Nr. 17042—17043). Zwei kleine Skizzen für das Bild. Schwarzkreide, weiß gehöht.

Ognisanti.

674 (Rahmen 96 Nr. 428). Lionardo da Vinci: Frauenkopf nach vorn geneigt, mit reicher Haartracht und geschlossenen Augen. Feder getuscht (Braun 429, Brogi 1868). Nach H. Brockhaus mutmaßlich das Bildnis einer der Frauen von der Vespucci-Familie und zwar von der schönen Simonetta Vespucci, die im hiesigen Freskowerk von Dom. Ghirlandajo abgebildet ist.[56]) Die Zeichnung ist Lionardo, Verrocchio und von Morelli einem vlämischen Nachahmer von Verrocchio zugeschrieben.

[56]) Forschungen über Florentiner Kunstwerke. Brockhaus, Leipzig 1902. Es gibt unter den Zeichnungen ein anderes Frauenbildnis von einem viel bürgerlicheren Charakter, das meiner Ansicht nach größere Ähnlichkeit mit der betr. Frau hat und vielleicht diese selbst oder eine nahe Verwandte darstellt. Es befindet sich in Rahmen 283, Nr. 2076 und ist ziemlich willkürlich Dosso Dossi zugeschrieben, kann aber ebensogut von einem florentinischen Künstler herrühren.

Ich kenne nicht die Zeichnungsweise Lionardos, als er noch ein ganz junger Mensch und von seinem Lehrer abhängig war. Die erste mir bekannte Zeichnung ist die schon sehr frei und kühn hingeworfene Landschaftsstudie (Nr. 8P Rahmen 97), datiert 1473. Doch müssen es ähnliche Zeichnungen gewesen sein, worauf Vasari hindeutet, wenn er schreibt: »Sono alcuni disegni di sua mano nel nostro Libro fatti con molta pacienza e grandissimo giudizio; infra i quali sono alcune teste die femina con bell'arie ed acconciature di capelli, quali, per la sua bellezza, Lionardo da Vinci sempre imitò.« (Ed. Milanesi III 363 u. f.) — Von Verrocchio befindet sich eine ähnliche, jedoch überlegenere Studie im British Museum. Was Lionardo betrifft, so zeigt die Zeichnung weder seinen charakteristischen Stil, noch scheint mir die Qualität hoch genug für ihn.

Unter den 27 Zeichnungen, welche ohne und mit Fragezeichen dem Lionardo zugeschrieben werden, sind meines Erachtens sechs sicher echt:

Rahmen 93 Nr. 423. Kopf eines Greises und eines Jünglings. Rötel (167 Brogi 1876).

Rahmen 93 Nr. 449. Männlicher Kopf. Feder (Brogi 1880).

Rahmen 97 Nr. 446. Zwei Köpfe und Handschriftliches. Feder (Braun 439 Brogi 1622).

Rahmen 97 Nr. 8P. Landschaftsstudie. Feder.

Rahmen 96 Nr. 436. Studie zu der Anbetung der Könige in den Uffizien. Feder (Braun 452 Brogi 1621.

Rahmen 93 Nr. 421. Maria mit dem Kinde, das mit einem Hündchen (nicht Katze) spielt. Feder getuscht. (Brogi 1879).

Ein großer Teil der übrigen Blätter läßt sich jedoch, wie ich glaube, mit einiger Sicherheit bestimmen.

In Rahmen 93 sind Nr. 433, 434, 437[57]) wesentlich Draperiestudien, Nr. 431[58]) Madonnenkopf (schon erwähnt[30]), Nr. 432 Studien zum Christkind[59]) (weißgehöhte Tuschzeichnungen auf Leinwand), wahrscheinlich alle von Dom. Ghirlandajo; die Kopfstudien Nr. 425, 426 und 442 (Silberstift)[60]) von Boltraffio; Nr. 440 Männlicher Kopf in einem Tondo (Silberstift, weiß gehöht)[61]) von Granacci.

Das Blatt Rahmen 95 Nr. 447 mit verschiedenen Studien ist eine späte Fälschung, was schon daraus hervorgeht, daß es mit Bleistift gezeichnet ist (auf stark rotem Papier).

57) Brogi 1870, 1869, 1618.

58) Brogi 1873. Daß der Kopf nicht etwa Kopie sei, beweist der fehlende Schleier.

59) Brogi 1874.

60) Brogi 1878, 1872, 1624.

61) Brogi 1623. Von Berenson gewiß mit Unrecht Sogliani zugeschrieben.

Das herrliche Frauenbildnis (Rahmen 99 Nr. 414, Rötel) von Bayersdorfer dem Franciabigio, von Morelli dem Bacchiacca, von anderen dem Boltraffio zugeschrieben, ist, meines Erachtens, wahrscheinlich von Sodoma. Die lange, schmale Augenbildung, die Formen des Ohres und der Hände, das gewellte Haar deuten auf diesen Meister.[62])

Es gibt jedoch in den Kartellen noch eine Zeichnung, oder richtiger gesagt das Fragment einer Zeichnung, die ich glaube dem Lionardo selbst zuschreiben zu können. Es befindet sich unter Nr. 13 609 eine dem Parmegianino zugeschriebene Federzeichnung mit drei Profilen von Greisenköpfen, zwei mit großem Bart, einem bartlos. Dieser letzte gehörte jedoch nicht ursprünglich zum Blatt, sondern ist ein aufgeklebtes Bruchstück, eigentlich nur eine Maske, indem der Hinterkopf fehlt. Während die beiden ersten offenbar Imitationen sind, kann das Fragment, ein großartiger Charakterkopf von ausgeprägtem lionardesken Stil, wohl Anspruch erheben, vom Meister selbst zu stammen. Es zeigt nicht allein die ihm eigentümliche Strichführung von links nach rechts (das tun die Imitationen auch), sondern, was wesentlicher ist, im Ausdruck eine unheimliche Größe und einen düsteren Ernst, was ein Kopist in diesem Grade kaum erreichen kann. Dieser Kopf ist, wie gesagt, bartlos, wie fast durchgängig bei Lionardo. Die beiden andern erinnern im Typus sehr an Parmegianino, was die Zuschreibung erklärt. Um einem nicht verwertbaren Bruchstück Importanz zu geben, hat man es mit zwei Imitationen verbunden und dadurch versucht, ein ansehnliches Blatt zu schaffen.

675 (Nr. 14 488). Nach einem im Refektorium aufbewahrten Freskofragment von Andrea del Sarto. Aus dem Orto dei Servi. (Vergl. Nr. 567.)

Or San Michele.

676 Rahmen 260 Nr. 529). Raffael: St. Georg (mit der Lanze) den Drachen tötend. Feder, durchpausiert. (Brogi 1561.) Nach mehreren Forschern soll diese Zeichnung zu dem Relief mit demselben Gegenstand an Orsanmichele Bezug haben. Die Möglichkeit leugne ich nicht, doch ist die Annahme keine notwendige. Die Legende kommt schon sehr frühe in sehr entwickelter und fester Form vor und geht vermutlich auf die Antike zurück. Wie wohl diese selbst, so fußt gewiß auch ihre bildliche Darstellung auf Perseus Kampf mit dem Meerungetüm und der Be-

[62]) Alinari 91. Brogi 1864. Berenson gibt dies Bildnis, nach dem Vorgang des Signor Enrico Costa, mit großer Entschiedenheit Pontormo, aber schon die Augenbildung, bei Pontormo immer rund und eingesackt, schließt ihn aus. Meiner Ansicht nach stellt das Porträt dieselbe Persönlichkeit dar wie das berühmte Frankfurter Bildnis, das vor kurzem Sebastiano del Piombo zugeschrieben, von Morelli jedoch, wie ich glaube mit Recht, dem Sodoma angewiesen wurde. Ich hoffe bei anderer Gelegenheit auf diese herrliche Zeichnung ausführlich zurückzukommen.

freiung Andromedas. Wer hat z. B. nicht auf der Wanderung durch die alten Straßen Genuas diese Darstellungen aus sehr früher Zeit, hochentwickelt, als Reliefs über den Eingangstüren der Häuser gesehen?[63]) Daß Raffael sonst Entlehnungen bei Donatello gemacht hat, leugne ich nicht. Es ist kein Zweifel, daß Raffael und seine Schüler zu den Fresken in den Stanzen Donatellosche Figuren aus den Bronzereliefs in San Antonio in reicher Fülle verwendet haben. Das haben Robert Vischer und W. Vöge überzeugend nachgewiesen. Der Letztgenannte geht jedoch zu weit, wenn er einen, sonst nicht nachgewiesenen Aufenthalt Raffaels in Padua voraussetzt und ihm eine Zeichnung in den Uffizien, die nicht seine Hand zeigt, als Kopie nach einem der Bronzereliefs zuschreibt. Das ist keine notwendige Annahme. Er kann ja schon in Florenz mit Studien und Entwürfen von der Hand Donatellos bekannt worden sein und solche erworben haben. Man lernt aus Vasari, wie solche Zeichnungen unter den Künstlern zirkulierten und den größten Einfluß auf die Entwicklung der Kunst hatten. Es ist auch nicht so entschieden von der Hand zu weisen, daß die betr. Zeichnung (Rahmen 273 Nr. 1484) in den Uffizien nicht eine solche Studie sein könnte. Daß die Zeichnung zufälligerweise in die »Römische Schule« gesetzt wird, beweist wirklich nichts. Das kommt einfach daher, daß die Beziehung zu dem Relief in Padua übersehen worden ist. Vöge macht selbst auf einige Abweichungen vom Original aufmerksam, was bei einer Kopie eher befremden sollte. Die Freiheit der Technik ist kein Einwand. Ich sehe nicht ein, warum der Künstler nicht mit der Feder dieselben Striche sollte machen können, die er mit dem Modellierholz faktisch gemacht hat.[64]) Die Echtheit der Zeichnung ist jedoch schwierig zu beweisen, dazu fehlt uns das Vergleichungsmaterial. Es gibt, soviel ich weiß, keine ganz sichere und anerkannte Handzeichnungen von Donatello. Die Zeichnung mag denn immerhin eine Kopie sein, von der Hand Raffaels ist sie sicherlich nicht.[65]) Die Untersuchungen Vöges verlieren jedoch durch

[63]) Es gibt von Uccello eine Reiterstudie zum Schlachtenbild in den Uffizien (erwähnt unter Nr. 22), die fast ganz übereinstimmt mit S. Georg mit der Lanze von Raffael. Uccello erscheint viel bedeutender mit der Feder oder dem Silberstift, als mit dem Pinsel in der Hand. Die Studie, voll Freiheit und Feuer, ist der betreffenden Figur im Bilde sehr überlegen. Aus ihrer Ähnlichkeit mit dem Georg von Raffael möchte ich doch nicht schließen, daß sie als Vorbild gedient hat. Es gibt ferner einen florentinischen Holzschnitt noch aus dem 15. Jahrhundert, der die Komposition genau im Gegensinn wiedergibt. Siehe Kristeller: Early Florentine Woodcuts. London 1897. Nr. 67.

[64]) Nel disegnar fu risoluto, e fece i suoi disegni con si fatta pratica e fierezza, che non hanno pare, come si puo vedere nel nostro libro. Vasari. Ed. Milanesi. II. 424.

[65]) Battista Franco, an den man neuerdings gedacht hat, ist nicht der Meister. — Ein Blatt in demselben Rahmen, Nr. 1487, zwei sich unterhaltende Frauen darstellend, zeigt denselben Stil.

diese Erwägung nichts von ihrem Verdienst. Das Wichtigste ist der Nachweis, daß Raffael Entlehnungen von Donatello gemacht hat. Ob von den fertigen Reliefs oder von Entwürfen, bleibt Nebensache.

S. Spirito.

Raffaello di Carli.

677 (Rahmen 61 Nr. 306). Kopf eines Heiligen, Ghirlandajo zugeschrieben. Studie zum Kopfe des hl. Laurentius im Altarbild von Raffaello. Silberstift, weiß gehöht.

678 (Rahmen 66 Nr. 226). Filippino: Geburt Christi. Scheint benutzt für das mittlere Predellenstück der hl. Dreieinigkeit, wahrscheinlich von Lorenzo di Pratese.[66] Silberstift.

679 (Rahmen 68 Nr. 1169). Der hl. Martin teilt seinen Mantel mit einem Armen. Vorzeichnung für das jetzt untergegangene Glasgemälde in der Cappella Tanai di Nerli, wo sein berühmtes Altarwerk noch ist. Getuschte Federzeichnung. Schon im Libro Magliabecchiano erwähnt: »Fece anchora il disegno della finestra di uetro di San Martino«.

680 (Rahmen 511 Nr. 133A). Giuliano da Sangallo. Entwurf zur Fassade von S. Spirito in Florenz. Feder.

681 (Rahmen 428 Nr. 2340F). Stradanus: Christus jagt die Krämer aus dem Tempel. Nicht erkannter Entwurf für das hiesige Altarbild. In der Ausführung vielfach geändert und mit verschiedenen Zügen bereichert. Getuschte Federzeichnung, weiß gehöht.

682 (Nr. 2339). Stradanus. Anderer Entwurf zum Gemälde. Feder getuscht, auf gelblichem Papier.

S. Stefano.

683 (Nr. 2324A). Prospekt zu der prächtigen Doppeltreppe von Buontalenti, die früher zum Chor in S. Trinità führte, aber jetzt zu S. Stefano überführt worden ist. Feder getuscht.

S. Trinità.

684 (Rahmen 47 Nr. 124). Auf diesem Blatte zwei Zeichnungen von Verrocchio. Das Blatt wird im Katalog so bezeichnet: »Testa di putto ed altra di vecchio in profilo. Die erstgenannte Zeichnung schon unter Nr. 513 erwähnt.

Der mit miniaturartiger Feinheit ausgeführte Greisenkopf in Profil, gegen rechts gewandt, ist, wie der Vergleich mit der Profilbüste auf dem Grabmonument von Giuliano da Sangallo und den beiden Bildnissen auf dem Fresko von Dom. Ghirlandajo beweist, ein bis jetzt unerkanntes

---

[66]) Raffaellino del Garbo, Granacci und anderen zugeschrieben.

Porträt Francesco Sassettis. Feder, weiß gehöht. Dies Bildnis stellt den Mann etwas jünger dar, wie jene beiden (das Fresko ist 1485 datiert) und kann deshalb dienen, das Blatt zu datieren. Der Puttokopf ist, wie schon erwähnt, wahrscheinlich eine Studie zu dem Kopfe des Fischmännchens im Hof des Palazzo Vecchio. (Brogi 1713.)

Ich bemerke noch, daß die dem Ant. Rosellino zugeschriebene Büste im Bargello nicht, wie angegeben, Francesco Sasetti darstellt, denn sie zeigt abweichende Züge. Auch ist der Kopf, obwohl gleichfalls im Greisenalter dargestellt, mit Haar bedeckt, während er auf den von mir genannten sicheren Porträts fast ganz kahl ist.

685 (Nr. 920). Jacopo Empoli: Schlüsselübergabe. Feder getuscht. Eine ausgestellte Studie ist früher erwähnt.

Florentinische Ansichten.

686 (Rahmen 422 Nr. 63 P). Christofano Allori: Prospekt von Florenz. Schwarzkreide und Rötel.

687 (Nr. 1753 S). Jacopo da Empoli. Oben Verherrlichung Johannes des Täufers. Unten Prospekt von Florenz. Feder, getuscht.

688 (Nr. 203 P). Remigio Cantagallina (1570—1624). Prospekt von Florenz. Feder, getuscht.

689 (Nr. 302 P). Stefano della Bella (1610—1664). Prospekt von Florenz. Schwarzkreide.

690 (Nr. 404 P). Baldasarre Lancia (1510—1512). Piazza Signoria mit Ausblick nach dem Dom. Großer Karton. Feder getuscht mit Rot belebt.

691 (Nr. 11074 F). Federigo Zuccheri. Darstellung einer Jagd im Vordergrunde. Hintergrund Ansicht von Florenz (1565). Großes Aquarell.

692 (Nr. 12180 S). F. Pieraccino. Piazza del Duomo. »Corteggio per un battesimo« vor dem Baptisterium nach altem Florentiner Gebrauch. Anfang des XIX. Jahrhunderts. Feder und Schwarzkreide, farbig getuscht.

693 (12205 S). G. Gherardi. Prospekt von Florenz. Anfang des XIX. Jahrhunderts. Schwarzkreide.

694 (Nr. 12234 S). E. Burci. Prospekt von S. Miniato. 1843. Die Umgebung verschieden von heute. Feder, weiß gehöht.

995 (Nr. 10909). Anonimo del Secolo XVI. Reiterzug. Im Hintergrund Prospekt von Florenz. In der Art von Pinturricchio. Schwarzkreide, quadriert.

696 (Rahmen 164 Nr. 1356). Blick auf die Certosa, Andrea del Sarto zugeschrieben. Meiner Ansicht nach von Bacchiacca. Rötel. (Brogi 1922.)

697 (Rahmen 166 Nr. 1357). Prospekt von dem Villaggio Monteboni in der Nähe von Florenz. Dem Andrea del Sarto zugeschrieben. Meiner Ansicht nach auch von Bacchiacca. (Brogi 1920.)

698 (Rahmen 166 Nr. 1358). Prospekt von dem Villaggio Compiobbi in der Nähe von Florenz. (Brogi 1923.) Diese drei Ansichten gehören in eine zum Teil nicht ausgestellte Serie von Landschaften und werden dem Andrea del Sarto zugeschrieben. Meiner Ansicht nach gehören sie alle Bacchiacca. Auf einer die Inschrift: »Questo Libro si chomincio adi 30 d' Agosto 1527«. Ein großer Teil dieser Blätter, alle in demselben Format, scheint ein Skizzenbuch gebildet zu haben. Das Figürliche stimmt nicht mit Andrea. Der Meister hatte wohl auch — auf der Höhe seiner Schaffensepoche — kaum Zeit, eine solche Menge Landschaftstudien zu entwerfen. Diese enthalten dagegen verschiedene Anzeichen, welche auf Bacchiacca deuten könnten, ja, wie schon früher gesagt: eine Zeichnung scheint eine Studie für sein Bild in der Corsinigalerie zu sein.

699 (Nr. 12 P). Die Brücke bei der Badia vor Fiesole.

700 (Nr. 21 P). Ansicht der Certosa. Beide dem Andrea del Sarto zugeschrieben. In die Serie gehörend, die ich dem Bacchiacca zuschreibe.

701 (Rahmen 134 Nr. 45 P). Die Loggia der Innocenti mit Blick auf S. S. Annunziata und andere Gebäude. Der ganze Prospekt sehr verschieden von der jetzigen Ansicht. Dem Fra Bartolommeo mit Unrecht zugeschrieben. Feine Federzeichnung.

702 (Rahmen 422 Nr. 221 P). Remigio Cantagallina: Prospekt von San Francesco al Monte. Seitenansicht; wesentlich verschieden von heute. Feder.

703 (Rahmen 424 Nr. 57 P). Lodovico Cigoli: Prospekt von dem Lung' arno mit einer eingestürzten Brücke, wahrscheinlich Ponte Santa Trinità. Rechts ein Gebäude, welches Ähnlichkeit mit dem Palazzo Spini hat. Wir wissen, daß diese Brücke im Jahre 1557 einstürzte. Cigoli ist 1559 geboren, aber es ist sehr möglich, daß der Wiederaufbau sich länger hingezogen hat, als gewöhnlich angenommen wird, sodaß Cigoli als Jüngling die Skizze aufgenommen haben kann.

704 (Nr. 1798). Lodovico Cigoli: Prospekt von der Via Cerretani mit dem Triumphbogen, der gelegentlich der Hochzeit Cosimos II. aufgerichtet wurde. Auch ist der Zentaur von Giov. Bologna sichtbar, welcher sich damals dort befand, jetzt in der Loggia de' Lanzi. Getuschte Federzeichnung.

705 (Nr. 2653 S). Francesco Montelatici (1611(?)—1661). Ecke der Piazza Signoria, im Hintergrund die aufragende Domkuppel. Schwarze und rote Kreide.

706 (Nr. 2654 S). F. Montelatici. Ansicht von dem Domplatz. Schwarze und rote Kreide.

707 (Rahmen 436 Nr. 1122 F). Giovanni da San Giovanni. Skizzen für das Fresko am Haus gegenüber der Porta Romana (zum größten Teile zerstört). Pinsel und Rötel.

708 (Rahmen 512 Nr. 132 A). Benedetto da Majano zugeschrieben. Großes Blatt mit verschiedenen Entwürfen zum Palazzo Strozzi. Vielmehr von Giuliano da San Gallo. Das von ihm verfertigte Modell befindet sich noch im Palazzo. Man bemerkt auch auf dem Blatt Inschriften von zwei verschiedenen Händen. Die ältere dieser, von derselben Tinte wie die Zeichnung, zeigt die Hand Giulianos.[67])

Städte und Ortschaften in der Nähe von Florenz.

Certosa.

709 (Rahmen 133 Nr. 1241). Fra Bartolommeo zugeschrieben: Kreuzigung. Vielleicht Studie für die Kreuzigung von Albertinelli in der Certosa. Ob die Zeichnung aber von Albertinelli oder von Fra Bartolommeo herrührt, vermag ich nicht mit Sicherheit zu entscheiden. Der Gekreuzigte in Soglianis Fresko im großen Refektorium im Kloster von San Marco hat auch Ähnlichkeit mit der Zeichnung. Flüchtige Federskizze.

710 (Rahmen 181 Nr. 300 F). Pontormo: Grablegung. Halbrund. Soll eine Studie für das untergegangene Bild daselbst sein. Rötel.

711 (Rahmen 189 Nr. 6691 F). Studie zum Christus im obengenannten Bild. Rötel. Zwei kleine Skizzen zu derselben Figur. Schwarzkreide.

712—715 (Nr. 6670. 6687. 6693. 6690 (Rückseite). Rötelstudien zu demselben Bild.

Poggio à Cajano.

716—717 (Rahmen 530 Nr. 454. 455). Pontormo. Studien für die Dekoration der Lunette. Feder.

718 (Rahmen 189 Nr. 6673 F). Pontormo. Studie zu einem Hirten für die Lunette. Schwarzkreide.

719—744. Pontormo. 27 Blätter mit Studien, namentlich von Jünglingen und Kindern in lebhaften Stellungen für sein Wandgemälde. Ich kenne hier im ganzen 38 Studien von Pontormo zu Poggio à Cajano. Für die respektive Nummer der nichtaufgestellten weise ich auf Berensons sorgfältiges Werk hin. Nur eine von Berenson übersehene Studie in der Koll. Santarelli muß ich hervorheben:

[67]) Man vergleiche sie mit der Handschrift Giulianos auf Blatt 1278 A desselben Rahmens. Die andere Handschrift gehört seinem Sohn Francesco.

745 (Nr. 8976 S). Correggio zugeschrieben, aber Pontormo: Knabenstudie in stark bewegter Stellung. Wahrscheinlich für Poggio à Cajano. Rötel.

Pratolino.

746 (Nr. 2323 A). Buontalenti. Prospekt von der Grotte. Feder.

Fiesole.

San Domenico.

Sogliani: Anbetung der Könige (vollendet von Santi di Tito).

747 (Rahmen 109 Nr. 1266). Draperiestudie, dem Fra Bartolommeo zugeschrieben. Benutzt von Sogliani zu einem der Könige. Die Zeichnung steht Fra Bartolommeo sehr nahe und es scheint nicht ausgeschlossen, daß sie von ihm herrührt. Schwarzkreide.

748 (Nr. 17000). } Studien zu einem der Könige. Schwarzkreide,
749 (Nr. 17055). } weiß gehöht.

750 (Nr. 17064). Vorstudie zum Bilde, in welchem die ganze Ordnung umgekehrt ist.

751 (Nr. 17039). Studie zu einer der männlichen Figuren im Mittelgrunde.

S. Francesco.

Piero di Cosimo: Konzeption.

752—753 (Rahmen 107 Nr. 552, 555). Studien zu dem Bilde. Rötel und Schwarzkreide. Früher dem Albertinelli zugeschrieben.[68])

Lucca.

Galerie.

754 (Rahmen 124 Nr. 1284). Fra Bartolommeo. Studie zum Gottvater im Altarbilde aus San Romano (1509) in seinem gewöhnlichen freien, breiten und großen Stil. Schwarzkreide, weiß gehöht und quadriert. (Braun 73.)

755 (Rahmen 130 Nr. 466). Fra Bartolommeo zugeschrieben: Segnender Gottvater mit Cherubim. Angeblich Studie zu demselben Altarbild. (Braun 114, Brogi 1973.) Meiner Ansicht nach ist diese Federzeichnung eine sehr fein und sorgfältig ausgeführte Kopie nach dem Gemälde und wahrscheinlich von Albertinelli (oder auch von Fra Paolino, der, wie man weiß, mehrere solcher Kopien ausgeführt hat). Das Merkwürdige ist, daß die wirkliche Studie für Gottvater in Fra Bartolommeos breitem und großartigem Stil (Schwarzkreide) sich, wie ich eben erwähnt habe, hier in der Sammlung befindet. Während aber der Katalog

[68]) Ich bemerke, daß ich für die Städte in der Nachbarschaft von Florenz nur das Interessantere anführe.

die Nr. 466 als Studie zu dem Bilde betrachtet, ist ihm die echte Studie Nr. 1284 entgangen. Bartolommeo hat die Gestalt, wie immer, in großen Zügen ausgeführt. Albertinelli (oder Fra Paolino) hat dagegen alles glatt, zierlich, elegant gemacht, mit vielem Detail im Gefälte und auch die Cherubim, die wohl im Gemälde, aber nicht in der Studie Fra Bartolommeos vorkommen, mitgenommen. Die Zeichnung zeigt Übereinstimmung mit dem Gemälde, nur hat der Kopist das strenge Antlitz Gottvaters gemildert und wohl auch zu verschönern gesucht, indem er den fast kahlen Kopf mit Haar bedeckt hat. Man sieht hier den Stilunterschied zwischen Fra Bartolommeo und den von ihm abhängigen Künstlern. Der große, breite, herbe Stil des Meisters ist bei jenen geglättet, verfeinert, versüßlicht. Daß die Kopie am wahrscheinlichsten von Albertinelli herrührt, schließe ich daraus, daß der Typus von Gottvater in seiner Dreieinigkeit in der Akademie wieder vorkommt.

756 (Rahmen 121 Nr. 412 F). Zwei fliegende Engelkinder. Der linke Putto hier ist die genaue Vorzeichnung zu den fliegenden Engelkindern links oben im Altarbild mit dem segnenden Gottvater. Im Katalog werden beide Putten als Studie zu der Thronenden Maria im Pitti betrachtet, was aber nur für den rechten der Fall ist. Schwarzkreide, quadriert.

757 (Rahmen 549 Nr. 1777). Fra Bartolommeo: Knieende hl. Magdalena. Vorlage für das Gemälde mit dem segnenden Gottvater. Karton. Begegnet uns wieder sehr ähnlich in der Magdalena in der Verkündigung im Louvre vom Jahre 1515. Schwarzkreide.

758. 759 (Rahmen 132 Nr. 474. 475). Fra Bartolommeo: Kräftige, breit ausgeführte, mit Rötel belebte Federzeichnungen, die mit Unrecht angezweifelt worden sind. Die Eigenhändigkeit wird dadurch bewiesen, daß sie Studien für das Misericordia-Altarbild in der Galerie zu Lucca sind. Nr. 474. Studien von Heiligen, Frauen und Kindern. (Brogi 1957.) Nr. 475. Studie für die stehende Madonna und für die rechte Seite desselben Bildes. Man sieht hier, wie der Frate die Feder hantiert, welch' ein Unterschied ist zwischen diesem in großem Stil ausgeführten breiten Entwurf und den früher erwähnten, zierlichen, eleganten Federzeichnungen. (Brogi 1953.)

760 (Rahmen 126 Nr. 481). Fra Bartolommeo. Studie zu der Madonna della Misericordia in der Galerie zu Lucca. Die Gruppe rechts im Vordergrunde. Rötel.

761 (Rahmen 182 Nr. 452 F). Pontormo: Bildnis eines jungen Mannes. Kniestück. Scheint dieselbe Persönlichkeit wie das herrliche Jünglingsbildnis in der Galerie zu Lucca, angeblich Giuliano de Medici. Ist vielleicht eine Studie zu demselben, doch ist das Gemälde nicht wenig

geändert. Im Katalog wird es irrtümlicherweise für ein weibliches Bildnis gehalten. Schwarzkreide.

Dom.

762 (Rahmen 127 Nr. 1265). Fra Bartolommeo: Studie zu der Thronenden Maria zwischen zwei Heiligen. 1509. Die ganze Komposition enthaltend, doch ist das Gemälde wesentlich geändert worden. Statt des Hieronymus, der sich rechts auf der Zeichnung befindet (also links von Maria), ist Johannes der Täufer gekommen, der eigentlich nach dem Ritual auf der anderen Seite stehen sollte. Das hat wieder eine durchgreifende Änderung im Bilde verursacht. Das Kind mußte seinen Platz auf dem rechten Knie verlassen und sitzt jetzt auf dem linken und darnach mußte auch der musizierende Engel seine Stellung ganz umkehren. Schwarzkreide. (Braun 83, Brogi 1963.)

763 (Rahmen 124 Nr. 483). Fra Bartolommeo: Studie für den hl. Stephan in der thronenden Madonna, mit Nr. 265, Rahmen 127 zu vergleichen. Schwarzkreide, weiß gehöht; quadriert. (Brogi 1940.)

764 (Rahmen 117 Nr. 458). Fra Bartolommeo: Johannes der Täufer. Studie für diese Figur in der Thronenden Madonna. Im Katalog dagegen als Studie für das Altarbild in San Marco, Florenz, was ich nicht zugeben kann. Schwarzkreide. (Brogi 1446.)

Pistoja.

Dom.

765. 766 (Rahmen 48 Nr. 444, 443). Verrocchio: Maria mit dem Kinde. Studien für die nach Vorlage Verrocchios von Lorenzo di Credi ausgeführte »Thronende Madonna« im Dom zu Pistoja. Schwarzkreide. Schon Morelli (Kunstkritische Studien, Berlin, pg. 32) hat vermutet, daß das Bild auf eine Vorlage Verrocchios zurückgeht. Dies wird durch die beiden Zeichnungen bestätigt. Die Figur der Madonna auf Nr. 444 (Brogi 1710) zeigt fast genau dieselbe Stellung (der Kopf noch einmal in einer anderen Stellung gezeichnet); auch die Faltenlage der Draperie ist fast genau dieselbe. Das Kind dagegen ist in Stellung und Bewegung anders und hat dort wesentlich von seiner Frische und Naivität verloren. Während diese Zeichnung schon in dem Katalog vermutungsweise mit dem Bilde in Beziehung gebracht wird, ist es noch nicht erkannt worden, daß auch Nr. 443 (Brogi 1715), wenn auch im Gegensinn, mit dem Gemälde stimmt, und zwar viel genauer, indem hier auch das Kind in Stellung und Bewegung fast identisch mit dem Kinde im Bilde erscheint. Da diese herrlichen Zeichnungen offenbar nicht Lorenzo di Credi gehören, dem sie auch in Qualität sehr überlegen sind, können sie nach den Umständen

nur von Verrocchio sein, mit dem sie übrigens auch dem Stile nach übereinstimmen.[69])

Das Kind in der Zeichnung Nr. 444 ist sehr verwandt in der Auffassung mit dem Lorenzo di Credi wohl mit Recht zugeschriebenen Christkind (Rahmen 82 Nr. 1197). Dies Blatt (Brogi 1896) stimmt — was, soviel ich weiß, nicht bemerkt worden ist — genau (wenn auch die Zeichnung einwandsfreier und feiner ist) mit dem dem Lionardo zugeschriebenen Gemälde in der Münchener Pinakothek, was beweisen kann, daß dies Gemälde, wenn auch nicht von Lionardo, doch nahe Beziehungen zu Verrocchios Werkstatt hat. Es stimmt aber auch mit einem neuerdings von Bode hervorgehobenen Marmorrelief von Desiderio in der Koll. G. Dreyfus in Paris, sowie mit einem Stuckrelief darnach in der Berliner Galerie, endlich auch mit einer recht groben Nachbildung in Pariser Besitz von einem Donatelloschüler (alle drei Skulpturen in Bodes Florentiner Bildhauer der Renaissance reproduziert.[70])

San Domenico.

767 (Rahmen 169 Nr. 365 F). Fra Paolino: Studie für die Anbetung der Könige in San Domenico zu Pistoja. Schwarzkreide, weiß gehöht.

Geschichtliches.

768 (Rahmen 153 Nr. 329 F). Andrea del Sarto: Nackte männliche Figur, an den Füßen aufgehängt. Rötel.

769 (Rahmen 162 Nr. 328 F). Andrea del Sarto: Reich gekleidete männliche Figur, an den Füßen aufgehängt und nach unten hängend (der Kopf nicht gezeichnet). Rötel.

770 (Rahmen 165 Nr. 330 F), Andrea del Sarto: An den Füßen aufgehängter reichgekleideter Jüngling. Stimmt genau mit der nackten

---

[69]) Die thronende Madonna mit dem Kinde im Altarblatt in Pistoja hat Lorenzo di Credi wiederholt in seinem Altarbild in Neapel. Mit geringer Änderung kommt die Hauptgruppe wieder in einem Altarbild in S. Spirito zu Florenz. Wir besitzen also drei »Thronende Madonnen« verschiedener Qualität von demselben Typus. Der Aufbau des Thrones, die darüber aufragenden Bäume, der Blick auf die Landschaft, wiederholen sich in allen drei Bildern in derselben Weise.

[70]) Bode erwähnt in diesem grundlegenden Werk die Bronzestatuette eines Jünglings von Bertoldo (sogenannter Schutzflehender). Was der Deutung dieser Figur Schwierigkeiten bereitet, ist, daß der Gegenstand, den er in der ausgestreckten Hand hält, nicht mehr erkennbar ist. Es sei mir erlaubt, hier eine Vermutung auszusprechen. Ich meine, daß die Figur einen Gefangenen darstellt, der Lösegeld anbietet. Der Ring an dem rechten Fuß kann nicht ein herabgefallener Lederstrumpf sein, sonst könnte ein solcher nicht am linken Fuße fehlen. Der Gegenstand, den er in der Rechten hält, ist demnach vielleicht ein Beutel oder ein Kästchen, das eingezapfte fehlende obere Stück ein Zipfel, Knopf oder Ring.

Gestalt Nr. 329F. Rötel-Studien zu Darstellungen von Hinrichtungen in effigie der verräterischen Capitani, die er — wie früher in ähnlicher Weise Castagno — dem Befehl der Republik zufolge im Jahre 1530 an die Fassade des Palazzo della Mercantazia malen sollte. Die beiden letzten Figuren in spanische Kostüme gekleidet. Sie zeigen also den Stil seiner letzten Zeit.

771 (Nr. 331). Andrea del Sarto. Noch zwei andere Studien zu den aufgehängten Capitani. Rötel.

Schon im Libro Magliabecchiana werden diese Malereien erwähnt. Bei Vasari kann man näheres darüber nachlesen. »Nell' anno 1530, Andrea del Sarto ebbe l' incarico dalla Signoria fiorentina, di dipingere nella facciata del palazzo della Mercatanzia alcuni Capitani infedeli impiccati in effigie. Di queste pitture in oggi non rimane altra memoria che queste disegni.«[71])

Wie man sieht, befinden sich die Blätter jetzt zerstreut in verschiedenen Rahmen. Nach meiner Ausführung werden sie hoffentlich bald in einen Rahmen und nebeneinander gestellt werden.

772 (Nr. 14412). Michelangelo: Auf diesem Blatt aus der ersten Serie der von Ferri und mir nachgewiesenen Zeichnungen des Meisters befindet sich ein Plan zu Befestigungen, der sehr wahrscheinlich Beziehung zu denjenigen hat, die im Jahre 1529 von Michelangelo bei S. Miniato al Monte angelegt wurden. Feder.[72])

---

71) Vergleiche: P. N. Ferri: Indici e Cataloghi. XII. Pag. 137.

72) Vergleiche: Appendice all articolo »Disegni sconosciuti di Michelangelo. Rivista d'Arte I. Pag. 37.

Die deutsche Passionsbühne und die deutsche Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts in ihren Wechselbeziehungen.

Von **K. Tscheuschner**-Bern.

(Fortsetzung.)

Die Fußwaschung zeigt auf beiden Gebieten wenig besondere Züge. Von der üblichen Auffassung weicht das Donaueschinger Passionsspiel ab, indem sich nämlich Christus hier zum Abtrocknen der Füße der Apostel nicht eines Tuches bedient oder des Schurzes, mit dem er selbst umgürtet ist, es ist hier vielmehr »ein wisch grünes gras« (v. 1788) vorgeschrieben. — Eine Wechselbeziehung zwischen Passionsspiel und bildender Kunst dürfte auch hier zu konstatieren sein; sie betrifft die räumliche Anordnung der Szene. Die bildliche Darstellung der Fußwaschung ist zumeist so gegeben, daß die Gestalten Christi und Petri ganz in den Vordergrund geschoben sind, während die übrigen Jünger bedeutend nach hinten zu auf eine Bank zu sitzen kommen (vgl. beispielsweise Dürer, Kleine Passion; Burgkmair, Leben und Leiden Christi). Ohne Zweifel haben wir es hier wohl mit Reminiszenzen von der Passionsbühne her zu tun, wo die gleiche szenarische Anordnung uns verbürgt ist; so etwa im Augsburger Passionsspiel, wo es nach dem Abendmahle heißt: (v. 444) Saluator stat auf vnd gůrtet sich mit ainem fůrtůch. So zeucht man den tisch von inen vnd die iunger bleibend sitzen, So bringt der wirt das beckin, so wåscht in der herr ire fůß. . . .

Abgesehen von wenigen ganz vereinzelten Fällen, so etwa im Mittelgrunde eines Blattes von Urs Graf (His 10), wo Christus dargestellt ist, wie er zu den von Schlaf befangenen Jüngern zurückkehrt, die vorwurfsvollen Worte: Könnet ihr denn nicht eine Stunde mit mir wachen? auf den Lippen — finden wir die Ölbergszene im Bilde regelmäßig so dargestellt, daß die Jünger schlafen, während Christus in heißem Gebete auf den Knien liegt. — Es sind bei diesen Darstellungen zwei Typen zu unterscheiden. Das Übliche ist, daß die Jünger im

Vordergrunde gelagert sind, während Christus im Mittelgrunde kniet; es findet sich indessen auch die umgekehrte Anordnung, nämlich Christus im Vordergrunde kniend, die Gruppe der schlafenden Jünger im Mittelgrund (so auf einem Blatte des Meisters E. S. (B. 15), einem Blatte des Meisters mit den Bandrollen, und einmal bei Dürer, der bekannten Eisenätzung (B. 19). Dieser eben gekennzeichnete zweite Typus scheint mir der ältere zu sein; er ist, wenn man so sagen darf, der logischere; Christus ist die Hauptperson, er gehört somit in den Vordergrund; den Jüngern ist, gemäß der ihnen zukommenden geringeren Bedeutung, ein Platz mehr nach der Tiefe des Bildes zu angewiesen. Die umgekehrte Art der Darstellung ist meines Erachtens die jüngere; sie ist gleichzeitig die vom künstlerischen Standpunkt aus bedeutendere. Die Gruppe der schlafenden Jünger im Vordergrunde gibt der Komposition eine breite, wuchtige Basis, auf der die Gestalt des betenden Heilandes sich erhebt. Dieser pyramidenförmige Aufbau der Figurengruppe verleiht der ganzen Komposition einen geschlossenen Charakter und wirkt auf das Auge äußerst wohltuend. —

Den Evangelientexten gegenüber[13]) finden sich bei der Vorführung dieser Szene sowohl im Passionsspiel als auch in der bildlichen Darstellung — und zwar auf beiden Gebieten in völliger Übereinstimmung — mancherlei mehr oder weniger bedeutsame Abweichungen, die wohl zum großen Teil in dem Bestreben, auf der einen Seite die dramatische Wirksamkeit der Szene zu erhöhen, auf der anderen Seite das immer wiederkehrende Bildschema nach Möglichkeit zu variieren, ihren Ursprung haben. — Ein bei den bildenden Künstlern überaus beliebtes Motiv ist es, auf der felsenartigen Erhebung, vor der der Heiland im Gebet kniet, einen Kelch anzubringen. In den Schilderungen, die die vier Evangelisten von der Ölbergszene entwerfen, begegnet uns hiervon nichts; allerdings sprechen sie alle vier in symbolischer Redewendung von dem Kelch des Leidens (calix), der Christus bestimmt ist[14]) und mit einer etwas primitiv sinnlich-bildlichen Umdeutung dieses Ausdruckes haben wir es hier zu tun. Im geistlichen Schauspiel wird das Vorhandensein dieses Kelches allerdings nur ein einziges Mal ausdrücklich vorgeschrieben, nämlich im Donaueschinger Passionsspiel, wo es heißt: (v. 1986) und denn gat der Salvator von inen und kumpt an den Ölberg, dar uff sol ein kelch stan; um so häufiger findet sich derselbe jedoch, wie bereits betont, in der bildlichen Darstellung. Ich führe hier einige Belege an: Meister E. S. (B. 15), Meister mit den Bandrollen (Kupferstichkabinett München), Meister des Erasmus (Kupferstichkabinett München), Un-

13) Matth. 26, 36—46; Marc. 14, 32—42; Luc. 22, 39—46.

14) Matth. 26, 39; Marc. 14, 36; Luc. 22, 42; Joh. 18, 11.

bekannter Meister (Pass. II p. 148), Albrecht Glockenton (B. 4) Schäuffelin, Speculum passionis. Wir haben es hier augenscheinlich ebenfalls mit einem älteren Darstellungstypus zu tun. — Die Art und Weise, wie Christus betet, gibt verschiedene neue Motive. In der Regel kniet er und ringt im Gebet die Hände; am wirkungsvollsten im Bilde ist wohl jene Auffassung, wie sie eine Bühnenbemerkung der Haller Passion vorschreibt: (v. 672) Postea genuflectat dicendo manibus extensis (vgl. Dürer, Kupferstichpassion). Eine dritte Auffassung, die im Drama ihrer Wirkung sicher sein konnte, gibt das Donaueschinger und das Egerer Spiel. Im ersteren heißt es: (v. 1986) und so der her an Ölberg kompt, kunt er nieder und falt damit crútz wiss uff daz antlit eines paternosters lang — und dann noch einmal: (v. 2006) denn gat der Salvator zum dritten mal von inen an den Ölberg und falt nider uff das antlit crútz wiss. Ganz ähnlich lautet die Anweisung des Egerer Spieles: (v. 4251) et sic totaliter inclinat se ad terram ad modum crucis. — So wirkungsvoll, wie gesagt, dieser symbolische Hinweis auf den Kreuzestod Christi, bei der dramatischen Vorführung sein mußte, ebenso unglücklich war der Gedanke, dieses Motiv nun auch in die bildliche Darstellung zu übertragen, wie es beispielsweise Hans Wechtlin (Pass. 28), Urs Graf, Postilla Guillermi, Ausgabe von 1509, und Albrecht Dürer in seinem ersten Entwurf zur kleinen Holzschnittpassion getan haben. Die Gestalt eines platt auf der Erde liegenden, die Hände kreuzweis ausgestreckt haltenden Mannes muß im Bilde immer überaus plump wirken. Dürer hat dies wohl auch selbst eingesehen, da er dieses Blatt später durch ein anderes ersetzte. —

Variiert wurde die Darstellung der Ölbergszene sowohl im geistlichen Schauspiel als auch in der bildlichen Darstellung dann noch dadurch, daß, wie wir schon gesehen haben, bald ein Kelch auf dem Berge stand, bald ein Engel erschien — und zwar ausgerüstet mit einem Kreuz, einem Kelch oder gar mit beiden — dann wieder erschienen mehrere Engel; bald schwebten sie auf Wolken herab, bald traten sie auf ebener Erde auf Christus zu usw.

Bei der Gefangennahme Christi sind eine ganze Reihe von Momenten von Interesse. — Das Passionsspiel liebt es, den Judaskuß, der in den Evangelien recht unmotiviert auftritt, durch die sprechende Ähnlichkeit Christi mit einem seiner Jünger zu begründen. Im Augsburger Passionsspiel sagt Judas:

(v. 597). Nun hôrt, ir iuden all geleich!
sein gewalt ist also reich,
Wir mûssens weislich greiffen an;
Wan es sind ir zwen gleich man,

Ainer von seiner momen geborn
vnd iacobus genennet worn.
Zwar! da will ich euch nit laichen
vnd euch geben ain beyzaichen:
Den ich wird kůssen an sein mund,
den fahend zů der selben stund!

In ganz ähnlicher Weise geben diese Szene die Heidelberger und die Haller Passion. — Im Bilde ist dieses Motiv der Ähnlichkeit Christi mit einem seiner Jünger wohl nie berücksichtigt worden und zwar augenscheinlich schon deshalb nicht, weil mit Ausnahme des Petrus, der dem Malchus das Ohr abhaut, keinem anderen Apostel sein Platz so sehr im Vordergrunde des Bildes angewiesen werden konnte, daß diese Ähnlichkeit augenfällig geworden wäre.

In einzelnen Passionsspielen ist die Szene des Judakusses in der Weise variiert, daß Christus dem Verräter den Kuß zurückgibt. Ich zitiere hier den betreffenden Passus der Sterzinger Passion:

Judas accedit ad Jhesum et clamat alta voce:

Ave Raby! Et dicit:
(v. 831). Myster, piss gegrüsset zw tawsent stunt!
Ich muess dich küssen an deinem mundt.

Salvator dicit Jude:

Freunt, zw wew pistu kummen?
Juda, ich hab wol vernummen,
Wie dw mit deinem kuss in not
Des menschen sun gibst in den tot;
Doch so wil ich dir zw disser frist
Meinen kuss versagen nicht. —

Wenn die bildenden Künste bei dieser Szene des Judaskusses, wo über die Person des Verräters überhaupt kein Zweifel sein kann, demselben dennoch zur besseren Kenntlichmachung den Beutel mit den Silberlingen auf den Rücken hängen, oder aber, wie dies noch häufiger vorkommt, ihn sogar den Beutel in der Hand halten lassen, so zeigt dies nur zu deutlich, wie gedankenlos dieselben zuweilen bei der Abfassung ihrer Kompositionen verfuhren.

Zuweilen findet sich die Szene, wie Christus sich den ihn suchenden Kriegsknechten zu erkennen gibt, bildlich in der Weise dargestellt, daß die Kriegsknechte vor Schreck auf den Rücken fallen. Dieses Motiv muß immer komisch wirken. Besonders komisch wirkt es aber dann, wenn wie beispielsweise in Dürers Randzeichnungen zum Gebetbuch Maximilians, dieser Moment des Aufdenrückenfallens selbst dargestellt ist. — Augenscheinlich haben wir es hier mit einem Mißverständnis zu zu tun, das sich das geistliche Schauspiel zu schulden kommen ließ und

das aus diesem dann auch in die Werke der bildenden Kunst überging. Ganz ausgeschlossen ist es allerdings auch nicht, daß die Verfasser geistlicher Spiele, die ja stets darauf bedacht sein mußten, neben all dem Ernsten, das sie vorzuführen hatten, auch von Zeit zu Zeit für die nötige Kurzweil zu sorgen, absichtlich der Szene diese komische Wendung gaben, so daß man dann also nur dem bildenden Künstler einen Vorwurf machen könnte, der diesen komisch-drastischen Bühneneffekt allzu unbefangen für seine ganz und gar ernst gemeinte Darstellung ausnutzte. — Im Evangelium des Johannes, das diese Episode bei der Gefangennahme Christi erzählt, heißt es im 18. Kapitel, Vers 6: Ut ergo dixit eis: Ego sum, abierunt retrorsum et reciderunt in terram. Ein Teil der Passionsspiele hält sich auch an diese Angaben; das Brixener Spiel schreibt vor: (v. 1159) Die Juden vallen nyder — ganz ähnlich das Egerer Spiel, wo die Bühnenbemerkung lautet: (v. 4347) et sic omnes cadunt in terram. Zweideutig ist dann schon die Anweisung der Augsburger Passion: (v. 618) Darnach vallend die iuden aber all zů rugk nider vnd ligend still, bis der proclamator sein reim auß spricht ..... Ganz klar ist die Anweisung des Aufdenrückenfallens endlich gegeben in Sebastian Wilds Passionsspiel: (v. 347) Die vngestůmb Rott felt alle Růckling nyder ...... und in der Haller Passion, wo die Vorschrift lautet: (v. 756) Tunc omnes retrorsum reciderunt. — Christus wird von den Kriegsknechten ergriffen. Dies ist der Moment, wo sich zum ersten Mal die entsetzliche Roheit der Passionsbühne, die in so überaus ungünstiger Weise auch die bildliche Darstellung beeinflußt hat, geltend macht. Die Evangelisten gehen über diesen Augenblick des Ergriffenwerdens Jesu durch die Kriegsknechte sehr schnell hinweg. Bei Matthäus und Marcus heißt es mit fast wörtlicher Übereinstimmung: manus injecerunt in Jesum, et tenuerunt eum.[15]) Lucas ist noch kürzer: Comprehendentes autem eum duxerunt ......[16]) Johannes bringt eine kleine Erweiterung: comprehenderunt Jesum et ligaverunt eum ......[17]) In den Passionsspielen geht es bei der Gefangennahme weniger höflich zu. In der Augsburger Passion heißt es: (v. 652) Yetz fallend in die schergen der iuden an, werffend im ain kettin an sein hals vnd vahend in ...... Unter anderem sagt dann der vierte Scherge des Caiphas:

(v. 659) Mit hörten schlögen schlacht in vast,
das er hin zů der erden tast!

Im Haller Passionsspiel heißt es:

(v. 780) Stest in in die prust und in sein maull ...

[15]) Matth. 26, 50. Marc. 14, 46.
[16]) Lucas 22, 54.
[17]) Joh. 18, 12.

Und im Egerer Spiele sagt Natan:

(v. 4412) Wir haben gar feste strenge,
Die leg wir umb dich nach der lenge.
Es sol dir nit wol gelingen,
Das blutt sol dir zun neglen aus dringen.

Die Haller Passion macht den Versuch, diese unglaubliche Rohheit bei der Gefangennahme wenigstens einigermaßen zu motivieren und zu beschönigen, indem sie nämlich — es ist dies ein recht feiner Zug — die Händler und Wechsler, die Christus einst aus dem Tempel getrieben hatte, als diejenigen hinstellt, die bei der Gefangennahme so grausam mit ihm verfahren:

Sextus judeus interim:

(v. 775) O Jhesus, wie get es dier?
Wildu uns nit mer gaisln schir,
Als du uns neulichn hast getan?
Ich main, du pringst dein lon davon.

Septimus judeus ducens Jhesum dicit ad socios suos:

Wie seyt es nur als faull?
Stest in in die prust und in sein maull,
(Last es euch in nit so hart erparmen)
Umb den Kopf und auf dy armen.
Er hat uns aus dem tempel getriben.
Es wird im nit unvergoltn plibm . . .

Die bildliche Darstellung hat sich, wie bereits erwähnt, nicht zu ihrem Vorteil, aus dieser Darstellung der Passionsbühne die mannigfaltigste Anregung geholt. Bald ist der Augenblick dargestellt, in dem man dem Heiland von rückwärts her die Schlinge über den Hals wirft (Dürer, Kleine Passion und Kupferstichpassion), bald zerrt und stößt man ihn gewaltsam vorwärts (Dürer, Große Passion und Burgkmair, Leben und Leiden Christi), bald schlägt man ihn (Schäuffelin, Speculum passionis), bald versetzt man ihm Fußtritte (ebenda), bald schnürt man ihm die Hände gewaltsam auf dem Rücken zusammen (Dürer, Große Passion) usw.

In der Regel ist die Szene der Gefangennahme im Bilde so dargestellt, daß Petrus, der dem am Boden liegenden und sich rüpelhaft ungestüm gebärdenden Malchus das Ohr abschlägt (übrigens wohl auch ein Motiv, das auf die groben Manieren der Passionsbühne zurückgeht), ganz in den Vordergrund zu stehen kommt. Nicht zu verkennen ist es nun, daß in vielen Fällen diese Anordnung der Gruppen im höchsten Grade unvorteilhaft ist (so beispielsweise bei Burgkmair, Leben und Leiden Christi, Dürer, Kleine Passion und Kupferstichpassion), indem nämlich diese bewegte Gruppe im Vordergrunde die Aufmerksamkeit des Be-

schauers allzu stark auf sich zieht, und daneben die Hauptgruppe, in der der Judaskuß resp. die Gefangennahme Christi dargestellt ist, nicht nur räumlich, sondern auch was das Interesse anlangt, das wir derselben entgegenbringen, in den Hintergrund gedrängt wird. Aber nicht nur vom rein künstlerischen Standpunkt aus ist diese Anordnung zu verwerfen, sie ist es ebenso vom rein logischen Gesichtspunkte aus. Die Gefangennahme Christi beansprucht ein ungleich höheres Interesse, als die immerhin doch recht unbedeutende Malchusepisode. — Daß die Verfasser der Passionsspiele diese eigentümliche Anordnung der Gruppen vorschrieben, läßt sich begreifen, wenn man bedenkt, daß der heulend am Boden sich windende und mit den Füßen strampelnde Malchus eine recht wirksame, komisch-drastische Figur abgab; um so unbegreiflicher ist es jedoch, daß die bildenden Künstler, die derartigen niedrigen Gesichtspunkten bei der Abfassung ihrer Kompositionen ja nicht Rechnung zu tragen hatten, sich gleichwohl mit der nämlichen sinnwidrigen Anordnung der Gruppen abfanden. — Eine einzige Ausnahme nur ist mir bekannt; es ist dies ein Blatt des Meisters E. S. im Münchener Kupferstichkabinett, ein kleines Rundbildchen (weder bei Bartsch noch bei Passavant genannt), das mit dem gleichen freien, selbständigen Geiste, den wir bereits früher bei der Ölbergszene desselben Meisters (B. 15) zu konstatieren Gelegenheit fanden, die Hauptszene der Gefangennahme Christi in den Vordergrund verlegt, während die Malchusszene nach hinten geschoben ist.

Auf dem nämlichen Blatte der Gefangennahme ist vielfach im Hintergrunde die Flucht der Jünger dargestellt; in Anlehnung an Matth. 26, 56: Tunc discipuli omnes relicto eo fugerunt. — Das geistliche Schauspiel hält sich lieber an den Bericht des Marcus, der eine bewegtere dramatische Handlung (die Verfolgung durch die Kriegsknechte) und zudem noch einen höchst wirkungsvollen Bühneneffekt (das Entreißen des Mantels und die Flucht des unbekleideten Jüngers) gestattete. Der betreffende Passus bei Marcus lautet: Tunc discipuli ejus relinquentes eum omnes fugerunt. — Adolescens autem quidam sequebatur eum amictus sindone super nudo, et tenuerunt eum. — At ille rejecta sindone nudus profugit ab eis.[18]) — Wir haben es hier mit einer Szene zu tun, der die Verfasser der Passionsspiele offenbar einen hohen Wert beilegten; meines Erachtens weist hierauf hin die mannigfaltige freie Ausgestaltung, die dieselbe im einzelnen in den verschiedenen Spielen erfuhr. — Schon betreffs der Persönlichkeit des fliehenden Jüngers gehen die Meinungen ganz und gar auseinander; im Augsburger und Sterzinger

[18]) Marc. 14, 50—52.

Spiel ist es Johannes, im Heidelberger Spiel Jacobus, im Egerer Spiel Jacobus der ältere, im Donaueschinger Spiel endlich Marcellus, also ein Mann, der im Gegensatz zu den zuvor genannten Spielen dem weiteren Jüngerkreis Jesu angehört. Das Donaueschinger Spiel gibt noch eine weitere Variante, indem es uns diesen Marcellus als blind schildert. — Im Augsburger und Heidelberger Spiel ist nur auf das Motiv des Mantelraubes Wert gelegt, während die Tatsache, daß der fliehende Jünger nach dem Verlust des Mantels nackend ist, unerwähnt bleibt; die Bühnenanweisung lautet das eine Mal: (Augsburger Spiel v. 682) So ergreift jud Lemlin Johannem bey dem mantel, vnd iohannes entrinnt im vnd laßt den mantel hinder im, — das andere Mal: (Heidelberger Spiel v. 3878) Einn Jüdde ergreyfft Jacob bey dem mantell, denn lest er fallenn vnd entleifft. — Ebensowenig ist im Egerer Spiele hiervon die Rede. — Nackend entflieht der Jünger in der Sterzinger Passion: Tunc discurrunt discipuli. Et secundus judeus arripit palium Johanis, qui recedit relicto palio, et dicit socio suo:

(v. 865) Schaw, lieber, wie ist es mir ergangen:
Ich het ir ainen gevangen;
Ist das nicht ain wunder?
Er lies mir hye seinen plunder
Und lawffet nackat da hin
Er hat für war weysen syn! —

Das nämliche Motiv gibt die Donaueschinger Passion. Diese Szene ist auch noch insofern beachtenswert, als hier die beabsichtigte Gefangennahme der Jünger näher begründet wird: Hie by stat der blind Marcellus und hat ein liny tůch úber blossen lib und denn facht Malchus an und spricht:

(v. 2102) Land uns die júnger ouch hie fan,
sy fachent sunst ein unglúck an,
als diser bôßwicht hat gedacht
und mich schier umb ein or bracht.

Nu fliehent die junger und erwuscht Malchus dem blinden Marcello sin mantel und entrint er nackent . . .

Ganz abweichend ist die Szene endlich im Egerer Passionsspiel gegeben:

Et sic ducunt eum (Jesum) cum strepitu. Jacobus maior accedit dicens:

(v. 4442) Nun hôrt, ir Juden all geleich,
Beide arm und auch reich,
Warumb habt ir Jhesum gefangen,
Hat er doch nicht übels begangen?
Er ist ein heiliger man:
Ich rat euch, ir last in gan;

Er ist gottes sun furwar,
Er hat euch geprediget offenwar.
Merkt, was ir an ihm thut,
Furwar, es pringt euch nimer gut.

Joram dicit:

Schweig, du sagst nicht recht!
Du pist villeicht auch sein knecht;
Greifft in an, lieben gesellen mein
Und stelt in her zu dem herren sein.

Asor currit post eum et Jacobus evadit mittendo sibi festem in manu. Asor dicit:

Schauet alle dis gewandt,
Das lies er mir in meiner handt,
Und wer er mir nit entgangen,
Er must mit seim herren haben gehangen.

Auch in der bildlichen Darstellung findet sich dieses Motiv des nackt entfliehenden Jüngers; beispielsweise bei Dürer, Große Passion und Kupferstich-Passion.

Ich füge hier die weiteren Schicksale des Judas ein. — Matthäus sagt hierüber im 27. Kapitel v. 3—5: Tunc videns Judas, qui eum tradidit, quod damnatus esset, poenitentia ductus retulit triginta argenteos principibus sacerdotum et senioribus, dicens: Peccavi tradens sanguinem justum. At illi dixerunt: quid ad nos? tu videris. Et projectis argenteis in templo recessit, et abiens laqueo se suspendit. — Israel von Meckenem stellt auf dem Blatte »Christus vor Pilatus« (B. 15) im Hintergrunde rechts Judas dar, der dem Priester den Beutel mit den Silberlingen vor die Füße wirft, und auf einem, den nämlichen Gegenstand behandelnden Blatte Albrecht Glockentons — B. 6. Plattenzustand II, retouchiert von der Hand des Monogrammisten — bemerkt man im Hintergrunde durch die Öffnung über der Mauerbrüstung links ein Haus, in dessen offenem Bodenraum der Verräter Judas an einem Tragbalken aufgehängt ist.[19]) — Diese beiden Darstellungen geben also keinerlei Abweichungen vom Evangelientext; ich führe dieselben jedoch ihrer außerordentlichen Seltenheit wegen an.

Das geistliche Schauspiel läßt sich im Gegensatz zur bildlichen Darstellung natürlich die Gelegenheit nicht entgehen, das Ende des Judas in möglichst drastischer Weise auszugestalten; so schlitzt ihm etwa im Frankfurter Passionsspiel der Teufel den Leib auf, um seine verruchte Seele zu entführen. Noch ausführlicher gibt die Szene das Alsfelder

[19]) vergl. hierüber: Max Lehrs, Repertorium für Kunstwissenschaft. Bd. IX, S. 8.

Spiel: Judas verflucht sich und seine Tat; Satan erscheint und gibt ihm ein Seil, um sich daran aufzuhängen; Judas erhängt sich und wird darauf von den bösen Geistern mit Getöse in die Hölle geführt. In ähnlicher Weise kehrt diese Szene vielfach wieder. — — Überaus wirkungsvoll und fein motiviert ist die Reue des Judas in der Egerer Passion gegeben, wo dieselbe bei dem Verräter durch den Anblick des leidenden Heilands selbst ausgelöst wird. Christus wird von den Kriegsknechten von Herodes wieder zurück zu Pilatus geführt: Et sic ducunt eum ad parvum spacium. Jesus cadit ad terram, quasi in exthasi, et sub illo venit Judas, videns hoc dicit ad Judeos:

(v. 4966) Ir Juden, ich wil euch wissen lan,
das ich mich selbert vergessen han.
An Jhesu dem vil treuen:
Das muß mich imer reuen,
Das ich in hab verratten . . . . . .

Eine Szene voll raffiniertester, tragischer Ironie schaffen endlich einige Dramatiker, wie die Verfasser der Augsburger und der Haller Passion, indem sie nämlich Maria, die um ihren Sohn besorgt ist, denselben gerade der Obhut des Verräters Judas anempfehlen lassen. —

Nachdem Christus gefangen genommen ist, wird er von den Juden und Kriegsknechten vor die Richter geführt. Matthäus und Marcus berichten nur von einer Vorführung vor Kaiphas und Pilatus, Johannes läßt ihn vor Hannas, Kaiphas und Pilatus führen, und Lucas gibt eine Vorführung vor Kaiphas, Pilatus, Herodes, sowie eine zweite Präsentation vor Pilatus. — Es ist nun höchst interessant, zu sehen, wie das Passionspiel in seinem Bestreben, die Szene der Peinigung und Erniedrigung Christi möglichst weit auszuspinnen, fast ausnahmslos die Präsentation vor alle vier Richter, nebst der nochmaligen Vorführung vor Pilatus gibt. Im Bilde kommt die Vorführung vor alle vier Richter der Einförmigkeit des viermal nacheinander sich wiederholenden Sujets wegen naturgemäß selten vor, doch findet sie sich auch hier, so beispielsweise in Dürers kleiner Holzschnittpassion. — In späterer Zeit, also etwa gegen Ende des 15. und zu Anfang des 16. Jahrhunderts begnügt man sich auch hiermit nicht mehr; das geistliche Schauspiel sucht nach neuen Möglichkeiten, die Marter Christi noch eindringlicher und nachhaltiger auf das Publikum wirken zu lassen. Es findet die gesuchte Gelegenheit in dem Wege, den Christus von einem Richter zum anderen zurücklegen muß. Im Frankfurter Passionsspiel heißt es, wie Christus von Kaiphas zu Pilatus geführt wird: (v. 2714) Quo peracto Jhesus ducatur ad Philatum per Judeos accusando, trudendo, spuendo, ridendo . . . .; im Egerer Passionsspiel sagt Pessack, nachdem Hannas befohlen hat, Jesus zu Kaiphas zu führen:

(v. 4604) Ach, wie wel wir an dem wege
Sein mit halsschlegen pflege . . .;

die Bühnenanweisung der Brixener Passion schreibt vor: (v. 1538) Nun fuern sy Jesum zu Pilatum ungestimlich, das er fallt unter wegen; — am weitesten geht hierin die Donaueschinger Passion, die sich überhaupt in allen Stücken, übertroffen vielleicht nur noch von der Egerer Passion, durch ganz besondere Grausamkeit auszeichnet — dieselbe fügt nämlich nicht weniger als fünf derartige Mißhandlungsszenen zu den sonst üblichen Peinigungen hinzu. Ja, man ist hier im Ausklügeln neuer Möglichkeiten, die Marter Christi in die Länge zu ziehen, so raffiniert, daß, als man zu Caiphas kommt, dieser nicht sogleich zu sprechen sein darf und sich so die Gelegenheit zu neuen Quälereien bietet. Das Frankfurter Passionsspiel gibt insofern noch etwas ganz besonderes, indem es nämlich auch noch nach der Verurteilung Christi eine derartige Szene einfügt; es schreibt vor: (v. 3549) Jhesus male tractatur a Judeis trudendo usque ad locum, ubi detur sibi crux . . . Ganz vereinzelt kommt es allerdings wohl auch einmal vor, daß der Weg, den Christus von einem Richter zum anderen zurücklegt, zu sympathischen Kundgebungen verwandt wird, so etwa im Augsburger Spiele, wo Maria, die ihrem Sohne folgt, in der bangen Ahnung, er werde mit dem Tode büßen müssen, in lautes Klagen ausbricht, während Maria Salome und Maria Magdalena bemüht sind, ihr Trost zuzusprechen. — Mir ist jedoch nur dieser einzige Ausnahmefall bekannt. — In der bildlichen Darstellung ist die Führung Christi von einem Richter zum anderen höchst selten. Sie findet sich öfters als Mittelgrundsszene bei Urs Graf. In einem einzigen Fall glaube ich sie allerdings auch als Hauptgegenstand einer bildlichen Darstellung angetroffen zu haben, und zwar in einem Gemälde Schäuffelins (Nr. 261a der Münchener Pinakothek). Dieses Bild trägt die Bezeichnung »Fall Christi unter dem Kreuze« und der Galeriekatalog führt es an als »Fall Christi auf dem Wege nach Golgatha«. Beide Bezeichnungen sind gänzlich unzutreffend. Christus, den ein Kriegsknecht an einem Stricke führt, ist zu Boden aufs Knie gesunken, ein zweiter Kriegsknecht schlägt mit einem Stocke auf ihn ein; von dem Kreuze Christi, von dem beide oben angeführten Benennungen sprechen, ist nicht das geringste zu sehen. Wenn wir nun etwa an die Bühnenanweisung der Brixener Passion zurückdenken: Nun fuern sy Jhesum zu Pilatum ungestimlich, dass er fallt unter wegen . . ., so kann meines Erachtens gar kein Zweifel darüber sein, daß Schäuffelin bei der Abfassung seiner Komposition diese gewaltsame Führung Christi von einem Richter zum andern, die zur damaligen Zeit in den Vorführungen der Passionsspiele so beliebt war, vor Augen schwebte.

Bevor ich auf die Vorführung Christi vor die einzelnen Richter eingehe, möchte ich hier eine kurze Bemerkung über die äußere Erscheinung Christi einfügen. Es fehlt uns in den Passionsspielen so gut wie jede Angabe über diesen so überaus interessanten Punkt. Es läge nahe, anzunehmen, daß sich ähnlich wie in der bildenden Kunst, auch hier ein gewisser allgemein gültiger Christustypus herausgebildet habe. Jedoch scheint dies wohl nicht der Fall gewesen zu sein; das Eine wenigstens können wir noch heute konstatieren, daß nämlich für einen der wesentlichen der hierbei in Betracht kommenden Faktoren, nämlich die Färbung des Haares, keine derartige Übereinstimmung bestand. Ganz nebenbei erhalten wir über diesen Punkt im Alsfelder und und Donaueschinger Passionsspiel Aufschluß. Im ersteren sagt Gumprecht:

(v. 3437) dissen stryck umb synen lipp
wel ich em werffen alsso hart,
das em sweysset syn swarczer bart.

und im letzteren heißt es, wie Christus vor Herodes steht:

(v. 2669) gib antwúrt hie zů diser vart
ich zezerr dir anders din roten bart . . .

Christus wird zunächst vor Hannas geführt. — Es geschieht dies natürlich wieder wenig zart. Das Donaueschinger Spiel schreibt vor: (v. 2156) Nu ziehend die Juden den Salvator untugentlich für Annam . . . Wenn wir nun aber gar etwas später in diesem Spiele Yesse seinen Genossen zurufen hören:

(v. 2519) Zúch an dinem seil da vor,
so wil ich doch in ziechen by dem hor
er wil doch sunst nit nacher gan.
ir Juden griffent den bösswicht an . . .

so haben wir hier im Schauspiel Zug um Zug fast genau das nämliche Motiv des gewaltsamen Heranziehens, wie es Dürer in seiner Kleinen Passion in der Vorführung Christi vor Hannas gegeben hat.

Das Verhör vor Hannas verläuft ebenso unglimpflich. Christus wird von den Kriegsknechten verhöhnt und geschlagen. Geradezu bis ins Abgeschmackte geht die Egerer Passion; hier arrangieren die Kriegsknechte ein tatsächliches Spiel; sie spielen »puczpirn«; Christus stellt den Birnbaum dar, von dem sie die Früchte herunterschlagen. Hannas sagt zu den Knechten:

(v. 4509) Nempt in und růckten ůber die pein,
Macht mit im ein frőlich spil
Ein igtlicher, was er im herzen wil.

Natan dicit:

Treuen, das sol geschehen,
Man sol guette kůrzweil sehen.

Nun ratet alle zu mit sinnen
Was spils wel wir mit im beginnen.

Abraham dicit:

Ir herren, wir uns zusammen thiern,
Und spiln mit im der puczpirn,
Wan das spil ist gemeinne
Den kindern groß und kleine.
Nun rattet, lieben geselln mein,
Wer sol nun der pirpaum sein?

Gewal dicit:

Ir gsellen, das wil ich euch hie sagen,
Jhesus mag die piern wol tragen,
Wan er ist gar ein frölich man,
Darumb sol man in mitten ein sizen lan,
So wil ich selbert huetten sein
Und im helffen mern die pein.
Sezt in nider hartte,
Wir wellen zum piern wartten.

Et tunc locant eum ad medium et ludunt cum eo. Laibel dicit:

Trauen, die piern seindt suesse.

Ysaak dicit:

Ja, da niden bei den fuesse.

Amos dicit:

Die piern thunt uns wol laben.

Moyses dicit:

Gesel, ich muß ihr auch einne haben.

Moab dicit:

Nun rucket die piern oben mit schalle,
Si seindt teig, si werendt ab valle.

Pharon dicit:

Lieber gesell, das sol sein.
Nun greiffet zu all in der gmein.

Et sic omnes concurrunt et unanimitter trudunt eum et crinisant. —

In Dürers kleiner Passion findet sich auf dem Blatte »Christus vor Hannas« neben dem Richterstuhl des letzteren eine weibliche Person, die, auf einen Krückstock gestützt, auf Hannas einredet. Diese Gestalt ist mir unerklärlich. Weder im Evangelium noch in den Passionsspielen findet sich irgendwelcher Anhaltspunkt zur Ausdeutung derselben. Es ist dies um so sonderbarer, als dieses Motiv mit geringen Modifikationen in der bildlichen Darstellung öfters wiederkehrt, so bei Martin Schongauer (B. 11 — ein Mann, mit der Linken auf einen Krückstock gestützt, neben dem Thron des Hannas), ferner bei Albrecht Glockenton (B. 6 — neben Hannas ein alter Mann, einen Krückstock in der Linken, der auf die Juden einredet) und endlich Lucas van Leyden (B. 59 — hier neben Hannas zwei alte Männer, von denen der eine sich lebhaft dem Hohenpriester zukehrt).

Das Verhör vor Kaiphas bietet keine besonderen Züge. Kaiphas zerreißt empört über die vermeintliche Gotteslästerung sein Gewand. — Die Egerer Passion gibt hier wieder etwas Besonderes. Sie läßt als Gegenstück zu der Szene vor Hannas auch hier die Kriegsknechte ein Spiel mit Christus aufführen. Diesmal spielen sie »kopauff ins licht« (v. 4703); es werden ihm die Augen verbunden, sie schlagen ihn und er soll raten, wer ihn geschlagen hat.

Dürer schiebt in seiner Kleinen Passion nach dem Verhör vor Hannas und Kaiphas die Verspottung Christi ein; im Drama und im Evangelium findet sich die Verspottungsszene bald hier, bald da eingeschaltet. Bei Dürer war die Verlegung dieser Szene gerade an diese Stelle eine durchaus beabsichtigte und wohl erwogene. Er stellte dieselbe zwischen die vier Verhörsszenen mitten hinein und vermied auf diese Weise die Klippe der Einförmigkeit. — Selten zeigt sich die bildende Kunst von seiten der Passionsbühne so stark inspiriert, wie gerade bei dieser Szene. Ich lasse zum Beweise die große Verspottungsszene aus der Donaueschinger Passion folgen, die mir als ganz besonders charakteristisch erscheint:

Mit disem zeichen und zannen koment sy in Cayphas huss, und sol Cayphas nit da sin, als ob er schlieffe, und den bringt Malchus ein stůly und spricht zů dem Salvator:

(v. 2233) Bistu můd, sitz da nider,
da mit kumstu der amacht wider.
wir wend der untrúw spilen mit dir,
Jhesus, das soltu globen mir.

Und so der Salvator nider wil sitzen, so zuckt im Malchus daz stůly, daz er falt, doch richtend sy in mit dem har wider uff und so er also sitzt, so spricht Mosse zů Jesse:

Jesse, du bist ein fuler man,
du můsst den lugner nit růwen lan.

Jesse spricht zů Israhel:

Israhel, wie stast so ver da hinden?
Wol fúr her, du musst im die ougen verbinden.

Israhel kumpt mit einem tůchly und verbindet den Salvator die ougen und spricht zů sinen gesellen:

Růrend im zů dissen stunden,
nu sind sin ougen schon verbunden.

Nu gat Mosse hin zů und schlecht den Salvator an backen und spricht zů im:

Jhesu, lass sechen, kanstu sagen,
welher dich hie hab geschlagen?

Nu louft Malchus hin zů und erwúscht dem Salvator ein locken hars und spricht:

Du bist von har ein húbscher man,
daz ich sin můß ein locken han.

Yecz gat Israhel und verkert im daz antlit hinder sich und spricht:

Du woltest uns all din glouben leren,
Des muß ich dir din antlit verkeren.

Dar uff antwúrt Mosse und spricht zů Israhel und Jesse:

Israhel, gib im eins zům kopf,
so zucht in Jesse by dem schopf.

Nu gat Israhel und schlecht den Salvator zum kopf und louft Jesse und zuckt in by dem har und spricht da mit Jesse:

Seist du uns, wer das hab getan,
so bistu ein rechter gockelman.

Yetz gat Malchus hinzů und lupft im das houpt uff und spricht:

Heb uff din houpt und merck mich eben,
ich wil dir ein alte schlappen geben.

Hiemit schlecht Malchus den Salvator aber an backen und facht Mosse an und spricht:

Prophetesier uns, bistu Crist,
wer het dich geschlagen hie zur frist?

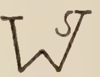
Nu rouft aber Israhel den Salvator bym bart und spricht:

Sag mir hie zů disser fart,
Wer hat dir zerzerret dinen bart?

Nu stost Jesse den Salvator mit dem fůß úber ab und spricht:

Du hast vil lút verkert by dinem leben
dar umb můß ich dir ein stoss geben . . .

In disen dingen kůmpt Cayphas . . . . .

Erst wenn man diese Szene gelesen hat, wird einem das im Bilde Gegebene (vergl. Dürer, Kl. Passion; Schäuffelin, Speculum passionis usw.) so recht klar. — Eine Abweichung von dem üblichen Darstellungsschema der Verspottung Christi gibt ein Blatt des Monogrammisten  (Brulliot I, 3089), das uns Christus mit verbundenen Augen unter seinen Peinigern stehend zeigt.

Christus wird vor Pilatus geführt. — Johannes leitet diese Szene ein mit den Worten: Adducunt ergo Jesum a Caïpha in praetorium. Erat autem mane, et ipsi non introierunt in praetorium, ut non contaminarentur, sed ut manducarent pascha.[20] Das Schauspiel setzt dann

[20]) Ev. Joh. 18, 28.

dieses Motiv in dramatische Handlung um, wie etwa in der Augsburger Passion, wo einer der Knechte des Kaiphas Pilatus zu den Juden herausruft mit den Worten:

(v. 1056). Pylate, gand ain weil her fůr,
zů meinen herren fůr die thůr! —

In Anlehnung hieran finden wir im Bilde die Szene in der Regel ebenfalls so gegeben, daß Pilatus aus seinem Palaste zu den ihm Jesus entgegenführenden Kriegsknechten und Juden heraustritt. Man könnte vielleicht einwenden, daß diese Auffassung nichts besonderes an sich habe, da sie ja eben durch den Evangelientext bereits nahe gelegt sei; und doch ist sie meiner Ansicht nach der Beachtung wert. Wenn man bedenkt, welch überaus mannigfaltige Darstellungsmöglichkeiten die sowohl in den Evangelien, als ganz besonders in den Passionsspielen so sehr weit ausgesponnene Vorführung Christi vor Pilatus dem bildenden Künstler bot, so muß man den Scharfblick bewundern, mit dem dieser sogleich diejenige Situation herausgriff, die in die Einförmigkeit der Verhörsszenen die größtmöglichste Abwechselung brachte.

Das geistliche Schauspiel liebt es — entgegen den Berichten der Evangelisten — Hannas und Kaiphas mit zu Pilatus gehen zu lassen. Im Augsburger Spiele spricht Kaiphas dies direkt aus; er sagt zu seinen Schergen:

(v. 1006). Nun fůrt in hin zů pylato!
der sitzt also nahend do;
So gat mein schweher vnd ich nach hin
vnd sagen im da vnseren syn.

Im Alsfelder Spiel führt Kaiphas vor Pilatus das große Wort; im Frankfurter Spiel sind Hannas und Kaiphas ebenfalls zugegen. — Ob die bildenden Künstler sich unter der Schar, die Pilatus umringt, Hannas und Caiphas, oder doch wenigstens einen von beiden mitgedacht haben, ist nicht immer leicht zu konstatieren. Daß sie es wenigstens zuweilen taten, zeigt Dürers Kupferstichpassion, in der wir neben der Figur des Pilatus ganz deutlich die widerwärtige Physiognomie des Kaiphas, mit der wir von der vorangehenden Darstellung her vertraut sind, wiedererkennen.

Im Augsburger Passionsspiel folgt auch Maria mit den Frauen und Johannes dem Zuge. Dieses Motiv knüpft an den Bericht des Bonaventura an.[21]) Nachdem Christus von Hannas und Kaiphas verhört worden ist, und der Verspottung der Kriegsknechte überlassen ist, läuft Johannes zu Maria, um ihr zu berichten, was sich zugetragen hat, und daß ihrem Sohne wohl der Tod bevorstehe. Maria geht nun begleitet

---

[21]) Bonaventura, Vita Christi cap. 64, 65.

von Johannes und den anderen Frauen von Bethanien nach Jerusalem und zwar zunächst vor das Haus des Kaiphas, um ihren Sohn noch einmal zu sehen. Sie folgt demselben sodann auf seinem ganzen Leidenswege. — Im St. Galler Passionsspiele sind es nur Maria und Johannes, die sich dem Zuge anschließen. — In der bildlichen Darstellung ist diese frühzeitige Anwesenheit Mariä und ihrer Freunde höchst selten (sie treten in der Regel bei der Kreuztragung zum ersten Male auf), indessen findet sie sich zuweilen auch hier, so beispielsweise zweimal bei Schäuffelin. Das erste Mal auf einem Ölbilde »Christus vor Pilatus« (Münchener Pinakothek No. 263a); das zweite Mal auf einem Gemälde, das demselben Zyklus von Passionsdarstellungen angehört, und das wir bereits früher (S. 57) von einem anderen Gesichtspunkt aus besprochen haben (Münchener Pinakothek Nr. 261a). Wir hatten in diesem die gewaltsame Führung Christi von einem Richter zum anderen erkannt. Auf beiden Darstellungen sehen wir Johannes mit Maria links zur Seite stehen.

Die Evangelien schildern Pilatus als einen gutmütigen, schwachen Mann. In den Passionsspielen wird sein gutes mitleidiges Herz zuweilen noch besonders betont. In Sebastian Wilds Passionsspiel läßt man ihn im Hinblick auf Jesus die Worte gebrauchen: (v. 870) »Der mich erbarmet in meim hertzen«, und das Donaueschinger Passionsspiel schreibt, bevor Pilatus den Urteilsspruch fällt, vor: (v. 2900) Hie sol Pilatus tůn und ersunfzen, als ob in der Salvator übel erbarmet. — In gleicher Weise will wohl die bildliche Darstellung ihn charakterisieren, wenn sie ihn wie etwa bei Israel von Meckenem (Dornenkrönung B. 14) sich von dem blutigen Schauspiel ab- und einer anderen Person zukehren läßt, oder aber wie dies bei Martin Schongauer gegeben ist (Geißelung B. 12), ihn sich ohne jede weitere Motivierung einfach abkehren läßt.

Einzelne Passionsspiele, so das Frankfurter und das Alsfelder, verwenden bei dem Verhör vor Pilatus mit großem Geschick einzelne Motive aus dem apokryphen Evangelium des Nicodemus. Vom dramatischen Gesichtspunkt aus war es ein höchst glücklicher Gedanke, entgegen dem Bericht der kanonischen Evangelien, die nur die Widersacher Christi vorführen, auch die Freunde desselben zu Wort kommen zu lassen. Wenn Nicodemus Christus gegen die böswilligen Anschuldigungen seiner Feinde verteidigt,[22]) Pilatus sich mit den Freunden des Herrn berät, wie es wohl möglich wäre, ihn aus den Händen der Juden zu befreien[23]) und schließlich alle die, denen Christus Wohltaten erwiesen hat oder die er

[22]) Im Anschluß an Nicodemus cap. 5.

[23]) Ebenda cap. 2 und 9.

von schwerer Krankheit geheilt hat, in langem Zuge herankommen, um für ihn zu sprechen,[24] so belebt dies auf der einen Seite ungemein das dramatische Element der Verhörsszene, auf der anderen Seite wirken diese Szenen aber auch mit ihrer sympathischen Tendenz, neben all dem Grausamen, das man auf der Bühne zu sehen bekommt, äußerst wohltuend. Wenn der Knecht, der Jesus mitten durch die Schar seiner Feinde hindurch zu dem Richterstuhle des Pilatus heranführen soll, diesem die höchsten Ehrenbezeugungen erweist, das Knie vor ihm beugt und seinen Mantel vor ihm ausbreitet,[25] wenn in dem Augenblick, in dem Jesus das Prätorium betritt, die zwölf Fahnen wider den Willen der Fahnenträger sich verneigen,[26] so sind das beides höchst wirkungsvolle Bühneneffekte. In der bildlichen Darstellung habe ich nichts gefunden, das auf eine Verwertung dieser Motive des Nicodemus-Evangeliums auch nur irgendwie hinwiese.

Pilatus schickt Christus zu Herodes. Lucas sagt hierüber: Herodes autem viso Jesu gavisus est valde; erat enim cupiens ex multo tempore videre eum, eo quod audierat multa de eo, et sperabat signum aliquod videre ab eo fieri.[27] Die Charakterschilderung des Herodes, die hier nur in leichten Umrissen angedeutet ist, wird im Drama bestimmter herausgearbeitet, d. h. es wird ihm hier eine ziemlich klägliche Rolle zugeteilt; in der Donaueschinger Passion heißt es beispielsweise:

Herodes antwůrt aber den Juden und spricht:

(v. 2693) Het er Pilato antwurt geben,
oder wie hat er alda ein leben,
das er sogar ist hie geschwigen?
ich mein, er sig mir on des vigen,
er hat mich fúr ein toren ersehen.
des glichen ist mir nye geschehen.
. . . .

Dar uff spricht Herodes zum Salvator:

(v. 2703) Lieber, red ein wort mit mir,
so wil ich zehilf komen dir,
veracht mich nit so liederlich
sid ich doch mag erlősen dich....

Dürer war es in seiner kleinen Passion offenbar ebenfalls darum zu tun, Herodes als rechten Einfaltspinsel zu schildern. Ich verweise hier außerdem auf das, was ich bereits an anderer Stelle, in meiner Erläuterung zu Dürers Holzschnittfolgen, Leipzig, Haberland 1903, über die

---

24) Ebenda cap. 6—8. 25) Ebenda cap. 1.
26) Ebenda cap. 1. 27) Lucas 23; 8.

Charakterisierung der vier Richtergestalten Hannas, Kaiphas, Pilatus und Herodes gesagt habe.[28])

Herodes bringt kein Wort aus Christus heraus, und so schickt er ihn denn wieder zu Pilatus zurück. Die Juden dringen von neuem in Pilatus, ihn nach ihrem Willen zu verurteilen, da schickt Procla, seine Frau, zu ihm und läßt ihm sagen: Nihil tibi et justo illi: multa enim passa sum hodie per visum propter eum.[29]) Das Evangelium des Nicodemus führt diese Szene etwas weiter aus. Nachdem Pilatus den Juden die Warnung seiner Frau mitgeteilt hat, läßt Nicodemus diese antworten: Numquid non diximus tibi quia magus est? ecce somniorum fantasma misit ad uxorem tuam.[30]) Und aus dieser Stelle des Nicodemus sind dann augenscheinlich wiederum jene weitausgesponnenen szenarischen Gebilde entstanden, wie wir sie im Frankfurter Passionsspiel, im St. Galler Passionsspiel und anderen antreffen. Im ersteren halten die Teufel einen Rat; sie wollen verhindern, daß Christus getötet wird, da sie sich vor ihm fürchten. Lucifer geht deshalb zu Procla und bläst derselben in diesem Sinne einen Traum ein.

Auf einem Blatt des Urs Graf (Postilla Guillermi, Ausgabe von 1509), auf dem dargestellt ist, wie Pilatus, um symbolisch seine Unschuld an der Verurteilung Christi anzudeuten, sich die Hände wäscht, sehen wir im Hintergrunde eine Frau in ihrem Bette liegen und ein zweites weibliches Wesen dahinterstehen. Dieses Motiv ist für den, der mit der Passionsspielliteratur nicht vertraut ist, absolut unverständlich. Die folgende Szene aus dem Heilberger Passionsspiel gibt die Erklärung:

Procla, Pilatus frauw, spricht zcu der meidtt:

(v. 5061) Elßgein, liebste freündenn meynn,
Mein augenn sere voll schlaffs sein.
Wiltu mein einn clein zeytt pflegenn,
So will jch mich nidder legenn
Vnnd will ruwenn einn clein zeytt,
Bys jch werdenn des schloffs qweytt.

Die meidtt antwortt:

Frauw, jr soltt volnbrenngen ewer begir,
Ich will ewer warttenn das glawbent mir.
Legenntt vch nydder jnn die rwe,
Ich will vch warm deckenn zcw.

Pilatus frauw legtt sich nydder vnnd schlefft.

Das Rätsel ist somit gelöst. Die Frau, die Urs Graf im Bett liegend darstellt, ist Procla, das weibliche Wesen neben ihr, ihre Freundin.

---

28) Über den Charakter des Kaiphas vergl. auch sein Verhalten bei der Kreuzigung.
29) Matth. 27; 19. 30) Ev. Nicodemi cap. II ed. Tischendorf S. 323.

Dieses Blatt des Urs Graf zeigt wohl besser als alles andere, wie weit bis ins kleinste Detail hinein die Abhängigkeit der bildenden Künstler der Passionsbühne gegenüber mitunter ging.

Der Teufel bläst der Procla nun im Schlafe den besprochenen Traum ein und nach ihrem Erwachen schickt diese einen Boten zu ihrem Manne mit der Weisung, er solle Jesus nichts antun. Betreffs dieses Boten gehen nun die Auffassungen der Passionsspiele ganz und gar auseinander. In den meisten Fällen ist es eine Magd (so in der Frankfurter Gruppe: Frankfurter Dirigierrolle, Frankfurter Passion und Alsfelder Passion); in der Egerer Passion sind es zwei Mägde; im St. Galler und Sterzinger Spiel ein Knecht; in den bisher genannten Spielen wurde der Auftrag mündlich übermittelt, in der Augsburger Passion gibt Procla dem Boten einen Brief; in der Donaueschinger Passion endlich geht sie selbst. — Die Szene, wie der Bote dem Pilatus die Nachricht überbringt, findet sich bildlich höchst selten dargestellt. Ich habe sie nur einmal gefunden, auf dem »Ecce homo« des Israel von Meckenem (B. 16) im Hintergrunde rechts.

(Fortsetzung folgt.)

Ein neuer Wolgemutaltar in Feuchtwangen (Mittelfranken).

Von **Albert Gümbel**.

Südwestlich von der mittelfränkischen Kreishauptstadt Ansbach, an der Bahnlinie Dombühl-Nördlingen, liegt im Tale der Sulzach das gewerbfleißige Städtchen Feuchtwangen, dereinstmals der Sitz eines mit seinen Anfängen in die Karolingerzeit hinaufreichenden Benediktinerklosters und späteren Chorherrenstifts, ja bis ins 14. Jahrhundert eine unmittelbare Stadt des heiligen römischen Reiches deutscher Nation. Der Name des Städtchens ist bisher in der Kunstgeschichte nur selten genannt worden und wo dies in einigen, unten anzuführenden Arbeiten der Fall war, handelte es sich um baugeschichtliche Fragen, zu welchen die Feuchtwanger Kirchen und Klosterkreuzgänge, insbesondere aber die altehrwürdige Stiftskirche mit ihren interessanten Überresten aus der romanischen Bauperiode Anregung gaben.[1]) Dagegen hat die kunstgeschichtliche

[1]) Als ältere Arbeit ist zu nennen E[ngelhardt]: Die Stiftskirche in F. (Christliches Kunstblatt, Jahrg. 1869, S. 37ff.). Mit der Baugeschichte der Kirche, insbesondere ihrer romanischen Bestandteile, beschäftigt sich sodann in sachkundiger und eingehender Weise ein Aufsatz des auch um die Erhaltung und Wiederherstellung unseres Wolgemutaltars hochverdienten Herrn Dekans Schaudig in Feuchtwangen, betitelt »Romanische Bauüberreste in Feuchtwangen« (Unterhaltungsblatt zur Fränkischen Zeitung [Ansbacher Morgenblatt] 1886, Nr. 201—203, 212, 214 und 215). Wir entnehmen demselben, daß die Kirche in ihrer älteren Gestalt sich als eine dreischiffige, romanische Säulenbasilika darstellte, mit zwei Türmen an der Westfront, einem reicher verzierten jüngeren Nord- und einem älteren einfacheren Südturme, zwischen welchen ein zweistöckiger Vorbau, der unten eine offene Halle bildete, lag. Um 1400 etwa erfuhr die Basilika einen gotischen Umbau, von welchem die heutige Gestalt der Säulen des Schiffes und insbesondere der mächtige Chorbau, der unseren Altar umschließt, mit seinem schönen Chorgestühl stammt. Von dem romanischen Bau sind noch heute ansehnliche Teile erhalten. Die Vorhalle wurde in neuerer Zeit stilvoll restauriert und ihre in der jetzigen Gestalt erst der gotischen Zeit angehörige Fresken erneuert. Zu den sehenswerten romanischen Bauüberresten gehören auch der Klosterkreuzgang und Teile der nicht weit von der Stiftskirche befindlichen St. Johanniskirche.

Kunsthistoriker möchte ich auch auf den zeitlich dem Wolgemutaltar nahestehenden Altar in der St. Georgskirche zu Oberampfrach (nordwestlich von Feuchtwangen, an der Bahnlinie Ansbach-Crailsheim) aufmerksam machen. Steichele widmet ihm äußerst warme Worte. Die Pfarrei Oberampfrach war dem Stifte Feuchtwangen inkorporiert, das dort einen Vikar unterhielt. Als solchen treffen wir 1489 einen Namensgenossen (ob auch Verwandten?) des Meisters, Johannes Wolgemut, früher Kaplan beim St. Elisabethspital in Dinkelsbühl (K. Kr.-Arch. Nbg. Urkunden des Stifts F., Pfarrei Oberampfrach).

Forschung, wenn wir nicht etwa Steicheles[2]) kurze Notiz in Betracht ziehen wollen, keinen Anlaß genommen, jenem Altare, dessen Geschichte uns hier beschäftigt, Aufmerksamkeit zu schenken. Und gleichwohl ist er unseres Interesses im höchsten Grade würdig, ergibt sich doch aus den heute im K. Kreisarchive Nürnberg befindlichen, bisher noch nicht benutzten älteren Rechnungen des Stiftes Feuchtwangen mit Sicherheit, daß der Lehrmeister Dürers, daß Wolgemut den noch heute im Chore der Stifts- bezw. jetzigen protestantischen Hauptpfarrkirche befindlichen Marienaltar malte oder doch in seiner Werkstatt herstellen ließ und jedenfalls persönlich in Feuchtwangen zur Aufstellung brachte.

Vor der Wiedergabe der betreffenden Rechnungsposten sei mit einigen Worten die Geschichte des Stiftes Feuchtwangen berührt.[3]) Nach einer guten Tradition wurde das Benediktinerkloster Feuchtwangen von Karl dem Großen gegründet,[4]) in den Jahren 817 und 825 wird es urkundlich genannt. Die erste Blüte des Klosters war aber nicht von langer Dauer und im letzten Viertel des 10. Jahrhunderts mußten Tegernseeer Mönche, an ihrer Spitze der feingebildete Dechant Wigo, an der verödeten Stätte neues Leben schaffen. Später — es ist ungewiß, ob schon im 11. oder erst im 12. Jahrhundert — hörte das gemeinsame Leben der Mönche auf und das Kloster verwandelte sich in ein Chorherrenstift für Weltpriester unter einem Propste. Dank der Gunst der deutschen Kaiser und Könige, welche das Stift mit mancherlei Privilegien begabten, fehlte es an äußerem Gedeihen nicht, Einkommen und Güterbesitz des Stiftes mehrten sich, doch litt es zeitweilig schwer an inneren Schäden: Uneinigkeit, schlechter Wirtschaft, Streitigkeiten mit der Stadt Feuchtwangen usw. Die Chorherren galten weit und breit im Lande als unruhige Köpfe.[5]) Die reformatorische Bewegung löste neue Konflikte aus. Nicht ohne heftigen Widerstand seitens der katholisch gebliebenen Chorherren erfolgte die Protestantisierung des Stiftes durch die Mark-

---

2) Das Bistum Augsburg historisch und statistisch beschrieben, 3. Bd., S. 396.

3) Nach Jacobi, Geschichte der Stadt und des Stifts Feuchtwangen, 1833, und Steichele, a. a. O. S. 333 ff.

4) Sein Jahrtag (28. Januar) wurde im Chorstift feierlich begangen, es bestand eine eigene Vikarie zu seinen Ehren, sein Bildnis befand sich in einer der Lünetten der Vorhalle der Stiftskirche gemalt, ein unten noch näher zu beschreibendes Holzbild im Chor stellte ihn mit dem Modell des Gotteshauses dar, endlich befand sich sein »Wappen« an verschiedenen Stellen der Kirche, u. a. auch unten rechts an der Predella unseres Wolgemutaltars. (Ihm entspricht links der Adler als Erinnerungszeichen an die ehemalige Reichsunmittelbarkeit der Stadt Feuchtwangen.)

5) Doch trifft Steicheles Bemerkung (a. a. O. S. 364), daß das Stift Feuchtwangen fast lediglich zu einer Versorgungsanstalt für nachgeborene Söhne des ärmeren fränkischen Adels geworden sei, für das 15. Jahrhundert nicht mehr zu. Hier begegnen uns unter den Chorherren fast ausschließlich bürgerliche Namen.

grafen von Ansbach, deren ursprüngliches Schirmverhältnis sich im Laufe der Zeit in eine reine Oberherrlichkeit verwandelt hatte.[6]) Im Jahre 1563 wurde das Stift aufgehoben und die Einkünfte der landesherrlichen Kasse überwiesen.[7])

Wenden wir uns nun unserer eigentlichen Aufgabe, der Geschichte des Wolgemutaltars, zu!

Er entstand in den 80er Jahren des 15. Jahrhunderts, einer, wie die Chronisten melden, besonders bewegten Zeit für das Stift. Die uns vorliegenden Rechnungsbücher verraten freilich von diesen Stürmen nichts, im Gegenteil möchte der Anblick dieser langen Reihe sauber geführter Rechnungshefte, die Sorgfalt und peinliche Genauigkeit, mit welcher auch die kleinsten Posten zum Vortrag gelangen, uns irre machen an jenen Stimmen, welche die Zustände des Stiftes zu Ausgang des 15. Jahrhunderts in so ungünstigen Farben schildern.[8])

Diese Rechnungen, in welchen sich die uns interessierenden Einträge über den Altar finden, sind zweierlei Art: 1. Rechnungen über Einnahmen und Ausgaben der Kirchenfabrik oder der Stiftskirche als solcher. Vorgetragen sind hier die Ausgaben für die unmittelbaren Zwecke und Bedürfnisse des Gottesdienstes, für Beleuchtung, Hostien und Wein, die kirchlichen Gerätschaften und Meßgewänder, endlich für Bauten und Reparaturen an der Kirche. Diese Rechnungen, von welchen die Jahrgänge 1466 und 1475—1492 erhalten sind, wurden von dem Stiftskustos geführt.

Zu diesen kommen 2. Rechnungen des jeweils von Dechant und Kapitel bestellten Offizials. Die Last dieses Amtes wechselte Jahr für Jahr, wir sehen einmal den Dekan, einmal den Kustos dasselbe bekleiden, für gewöhnlich fiel diese Funktion aber einem der Chorherren zu. In den Jahren 1484—1487 erscheint ein eigener »Amtmann« als Rechnungsführer, dies wurde später (seit etwa 1512) die Regel. Erhalten sind uns diese Rechnungen lückenlos vom Jahre 1468—1491, aus späterer Zeit noch einzelne Bände und Jahresserien. Es würde zu weit führen, alle die einzelnen hier erscheinenden Rechnungsrubriken aufzuführen, zumal unten genauer vermerkt wird, unter welchen Titeln die uns hier beschäftigenden Notizen vorgetragen sind, nur soviel sei bemerkt, daß diese Rechnungen im Gegensatz zu jenen der ersten Art das wirtschaft-

[6]) Auch die Stadt Feuchtwangen war seit dem 14. Jahrhundert infolge kaiserlicher Verpfändung unter ihre landesherrliche Gewalt gekommen.

[7]) Von dem sich an die Säkularisation des Stiftes anschließenden interessanten Projekt der Gründung einer Universität in Feuchtwangen handelt Dr. Gg. Schrötter in der »Archival. Zeitschrift«, herausgegeben vom K. allg. Reichsarchiv in München. N. Flg. Bd. 11.

[8]) Z. B. Jacobi a. a. O. S. 47.

liche Leben des gesamten Stiftes, seiner Bewohner, Diener und Hintersassen in Einnahmen und Ausgaben widerspiegeln.

Es seien nun zunächst die Einträge der Kirchenfabrikrechnungen, soweit sie unseren Altar betreffen, wiedergegeben 9):

Rechnungsregister über die Einnahmen (recepta) und Ausgaben (exposita) der Kirchenfabrik Feuchtwangen vom Jahre 1483/84. Kgl. Kreisarchiv Nürnberg. Akten der Ansbacher Oberämter Nr. 602. Fol. 17^{b}—18^{a}.

Fol. 18ª Alia exposita . . .

Item 1 flor[enum] et 2 d[enarios] verzert ad Nurenberg mit 2 knechten, 4 pferden, nach der chor taffel feria secunda post [sc. festum] conversio[nis] Pauli (= 26. Januar 1484).10)

Item 1^C et 6 (= 106) *flor. gesteet (= constat, kostet) die chortafel;*11) *gett ab an der Summ 30 flor., hatt geben dominus Andr[eas] scolasticus nomine Joh. Klüg vnd geet ab 10 flor., hat geben dominus plebanus Joh. Winckler.*12)

Item 2 flor. zw einer peesern (sic!) 13) *dem meister.*

*Item 2 flor. pro panno fur die tafel in quadragesima.*14)

Item 1 lbr. von der tafel in choro ze machen eysein Stangen.

9) Die zahlreichen Abkürzungen wurden überall aufgelöst.

10) Dieser Rechnungsposten gehört unzweifelhaft in das Jahr 1484, da die hier in Betracht kommenden Jahresregister der Kirchenfabrik jeweils mit dem 25. Juli, dem St. Jakobstage, als Anfangstermin rechnen. Es ergibt sich dies aus einer Revisionsbemerkung über die am 21. August 1486 namens des Kapitels durch den Scholasticus Andreas Wernher vollzogene Entlastung des mit der Führung der Rechnungen betrauten Kustos Herman Flach für die drei Jahre 1483—1486.

Auch die eigentlichen Stiftsrechnungen halten am 25. Juli als Anfangstermin fest, so daß die in denselben verbuchte Schenkung von 2 fl. an den Meister »in die Brigide« gleichfalls in das Jahr 1484 fällt und sich zeitlich unmittelbar an die Rechnungsnotiz über die Abholung der Tafel anschließt.

11) Den rheinischen Goldgulden, der hier unzweifelhaft gemeint ist, dürfen wir für jene Zeit auf einen heutigen Goldwert von M. 7.20 bis M. 7.30 berechnen. Dabei müssen wir uns aber an die gegen heute vielleicht 6—7fach gesteigerte Kaufkraft dieser Münze erinnern. Das Verhältnis des Guldens zu dem in unseren Rechnungen gleichfalls erscheinenden tb. ist: 1 fl. = 8 tb. 10 dn. Auf das tb. gingen 4 groschen oder 30 dn. Der Silberwert des tb. = c. M. 1.30.

12) Die Worte »gett ab — Joh. Winckler« sind in der uns vorliegenden Reinschrift der Rechnungen versehentlich hinter die Worte »pro panno fur die tafel in quadragesima« gestellt worden. Natürlich gehören sie weiter hinauf an die ihnen oben im Texte angewiesene Stelle, wie auch der Feuchtwanger Schreiber selbst durch einen Hacken andeutet.

13) d. h. Besserung, Aufbesserung, Zugabe zu dem vereinbarten Preis.

14) d. h. Tuch zur Verhängung des Altares in der Fastenzeit. Bekanntlich waren diese sog. Fastentücher öfters mit Malereien aus der Passionsgeschichte geschmückt. Im Jahre 1478 erhielt zu Feuchtwangen ein »Meister Eberhart« 1½ fl. »von den tüchern ze malen fur die altar tempore quadragesimali«. Es dürfte dieser »Meister« kaum mehr

Desgleichen für das Jahr 1485/86. Ebendort Fol. 19ᵇ—20ᵃ.

Fol. 20ᵃ Alia exposita . . .

Item 5 flor. Vlr[ich] möler von dem gemeel[15]) *von dem Sacrament chor.*

Item 15 flor. meister Michel von Nürenberg von vnser frawen vnd Sant Karel pild vor dem chor in abseyten vor dem chör.

Item 4 gr[oschen] zw trinckgelt sein gesellen.

Item 3 lb. dem Schmit von den tafelnn vnd pild zw festigen.[16])

[Am Rande unten rechts]: *Mitt meister Vlr[ich] gerechet dominica infra octavas* (sic) *assumpcionis Marie virginis* (= 20. August) *anno 86.*

als ein Handwerker gewesen sein, da er im gleichen Jahre 1½ fl. für die Ausmalung des Kreuzganges »der vier figur« erhielt.

15) Unter dem »gemeel« müssen wir wohl ein Freskobild verstehen. Es begegnen uns in den vorliegenden Feuchtwanger Rechnungsaufzeichnungen dreierlei Arten von Kunstwerken, mit »taffel«, »gemel« und »pild« bezeichnet. Wir werden sie zu unterscheiden haben als freistehendes Altarbild (tafel, tabula), als Fresko (gemel) und Holz- oder Steinbildnis (pild, imago?). Vgl. auch die Anmerkung 6 in meinem Aufsatz: Einige neue Notizen über das Adam Kraftsche Schreyergrab, Repertorium für Kunstwissenschaft Bd. 25. Einmal wird auch »pictura«, offenbar für das Bild im Gegensatz zum Untergrund, der Holztafel (tabula), gebraucht.

Mit der Bezeichnung »Sakramentschor« dürfte vermutlich ein größerer Hohlraum oder eine Nische in der Wand des Chores gemeint sein, wo die Monstranz mit dem Allerheiligsten (etwa hinter einem abschließenden Gitter oder Türe) aufbewahrt wurde, wie uns ja solche Wandtabernakel (zu welchen die freistehenden Sakramentshäuschen seit der Mitte des 15. Jahrhunderts in Gegensatz treten), als besonders geheiligte Stätten mit reichem plastischen Schmuck ausgezeichnet, in einer Reihe Kirchen erhalten sind, z. B. bei St. Sebald in Nürnberg (Abbildung bei Rée, Nürnberg, S. 41) oder in der St. Jakobskirche zu Rothenburg o. T. In der Feuchtwanger Stiftskirche käme hierfür wohl jene Nische der Chorwand in Betracht, welche an der Evangelien- oder linken Seite des Altares dem Besucher auffällt. Meiner Ansicht ist auch der gründliche Kenner der Kirche, Herr Dekan Schaudig, geneigt beizutreten. Er schreibt mir hierüber in folgender interessanter und mitteilenswerter Weise: »Meines Erachtens kann das Wort (Sakramentschor) nur den Chor bedeuten, in dem das Sakramentshäuschen sich befindet. Daß ein solches da war, ergibt sich aus einer Stelle der Reformationsakten von Feuchtwangen, wo darüber geklagt wird, daß sich die Chorherren der Kirchenordnung nicht fügen, sondern im Vorübergehen vor dem Sakramentshäuschen Reverenz bezeigen. Ob ein eigenes Häuschen da war oder ob die Nische in einer Seite des oktogonalen Chorabschlusses links vom Altar dazu diente, ist nicht zu entscheiden. Fast möchte man letzteres annehmen, denn im Gegensatz zu drei weiteren im Chor befindlichen, mit Bogengesimsen von reicher Gliederung überspannten und offenbar zur Aufnahme von Bildwerken bestimmten Nischen ist jene nur mit einer rechtwinkligen Fuge umzogen, so daß sich der Gedanke nahelegt, es müsse jetzt verschwundenes, außen angebracht gewesenes Zierwerk vorhanden gewesen sein.«

Vielleicht bringen nähere Untersuchungen der Wandflächen in unmittelbarer Nähe dieser Nische Aufklärung über Ort und Gegenstand jenes Freskobildes des Malers Ulrich.

16) Mit dem Ausdruck »pild« können wohl unsere Wolgemutschen Holzstatuen gemeint sein, dagegen ist der Ausdruck »tafelnn«, besonders die Mehrzahl, im unmittelbaren Zusammenhang mit dem Vorausgehenden nicht recht verständlich.

Den Rechnungen der zweiten Art entnehmen wir sodann einige weitere Notizen:

Einnahmen- und Ausgabenregister des Stiftes Feuchtwangen für das Jahr 1483/84, Kgl. Kreisarchiv Nürnberg, Akten der Ansbacher Oberämter Nr. 608, Fol. 51ª—68ᵇ·

Fol. 58ª: Exposita de anno domini etc. 83 in sequentem nomine capituli per dominum Johannem Gretzer officialem anni predicti.

Fol. 60ª: Exposita reverentiarum . . . [17])

2 flor[enos] propinaverunt domini pictori de Nurenberga vltra conventum precium in die Brigide [= 1. Februar 1484], *qui locavit tabulam novam ad chorum, que constetit 1ᶜ et 10 flor[enis].* (Zwei Gulden haben die Chorherren über den vereinbarten Preis am St. Brigidentage dem Maler von Nürnberg geschenkt, der die neue Tafel beim Chor aufgestellt hat, die auf 110 Gulden zu stehen kam.)

Desgleichen für das Jahr 1484/85. Ebenda Fol. 71ª—99ª. Fol. 80ª Hye hernach geschriben ist verzaichnet, was Ich Matt. Cantzler von wegen meiner hern vom Capitel als ein amptmann außgeben hab Anno domini etc. 84 biß yn das nachvolgent Jare hinumb biß vff Jacobi Anno etc. 85 . . .

Fol. 83ª Außgeben für referentz vnd schenck erbern personen.

18 dn. fur 3 moß weins, genumen bey Flaisch Sixten, geschenckt maister Michel möler von Nurenberg assumpcionis Marie (= 15. August 1484).

Versuchen wir nun zunächst uns auf Grund dieser Rechnungsnotizen, soweit möglich, ein Bild von den Beziehungen des Meisters zum Stifte zu machen, sodann möge eine Beschreibung des, wie oben schon bemerkt, noch heute im Chor der Feuchtwanger Pfarrkirche befindlichen Altars folgen, schließlich müssen der Persönlichkeit jenes neben Wolgemut genannten Malers Ulrich einige Worte gewidmet werden.

Wann und unter welchen Umständen der Auftrag des Kapitels an den Nürnberger Meister erging, ist nicht ersichtlich. Zu Beginn des Jahres 1484 mag den Stiftsherren die Nachricht zugekommen sein, daß der Altar vollendet und zur Abholung bereit sei. Daraufhin macht sich der Kustos Hermann Flach am Montag nach Pauli Bekehrung, den 26. Januar, mit zwei Knechten und vier Pferden, wohl auch einem Wagen, nach Nürnberg auf den Weg, um das gute Stück nach dem Stifte heimzuholen. Am Sonntag darnach, am St. Brigidentage — es war der 1. Februar, — folgte der Meister selbst nach und leitete die Aufstellung des Altares im Chor der Kirche. Der neue Thron der Himmelskönigin in der frischen Pracht und Glut seiner Farben mochte wohl den Beifall

---

17) d. h. für Geschenke an Persönlichkeiten, denen man eine Ehre erweisen wollte.

der Chorherren gefunden haben, denn sie legten dem vereinbarten Preise von 106 Goldgulden noch 2 fl. als »Besserung« für den Meister zu. Von zwei Seiten fand die Kirchenfabrik Unterstützung, um die Last dieser Ausgaben zu tragen. Der Chorherr und Pfarrer Johannes Winckler, der sich wohl des neuen Schmuckes seiner Kirche herzlich freuen mochte, steuerte 10 fl. bei[18]) und der Stiftsscholasticus Andreas Wernher übergab namens des verstorbenen Chorherrn Johannes Klug 30 fl.[19])

Im Sommer des gleichen Jahres, am Mariä Himmelfahrtstage 1484, finden wir den Meister abermals im Stift anwesend und seitens der Chorherren durch ein Geschenk von drei Maß Weins geehrt. Es mögen wohl, abgesehen von dem Feste und dem damit verbundenen Ablaß,[20]) Be-

---

[18]) Auch entsprach dies den kanonischen Vorschriften, welche den Pfarrer anweisen, zum Unterhalte seiner Kirche nach bestem Vermögen beizutragen.

[19]) Dieser Kanonicus war bereits in der ersten Hälfte des Jahres 1480 gestorben und hatte den Scholasticus Andreas Wernher zu seinem Testamentsvollstrecker bestellt. Wollen wir annehmen, daß es sich bei diesen 30 fl. wirklich um einen letztwilligen Beitrag zu den Kosten der Chortafel handelt, so wäre der Gedanke eines solchen Schmuckes des Marienaltars schon damals (1480) festgestanden, was ja nicht unwahrscheinlich ist. Vor dem weiteren Schlusse freilich, daß auch Wolgemut schon zu dieser Zeit mit der Ausführung der Bilder beschäftigt war, wird uns der lange Zeitraum (drei Jahre) abhalten, der dann zwischen Beginn und Vollendung der Altarflügel läge. Das Testament des Stiftsherrn mag aber wohl, wie üblich, nur ganz allgemein dahin gelautet haben, daß sein hinterlassenes Vermögen, nach Wegfertigung der ausgeworfenen Legate, zu frommen Zwecken (ad pios usus) verwendet werden sollte und sein Nachlaßverwalter erfüllte in oben bezeichneter Weise den Wunsch des Verstorbenen. Dabei möge überdies an Folgendes erinnert sein. Es bestand bei den meisten deutschen Dom- und Chorstiften das Herkommen, daß nach dem Tode eines Chorherrn sein Nachfolger nicht sogleich in den Genuß der freigewordenen Pfründe trat, sondern eine sog. Karenzzeit von mehreren Jahren (in F. drei oder vier) durchzumachen hatte, während welcher das Einkommen der Pfründe teils den Erben oder auch wohl den Gläubigern des Verstorbenen als sog. anni gratiae, Totenpfründen, zugute kam, teils zum besten des betreffenden Dom- oder Chorstiftes (namentlich zur Stärkung des Baufonds) verwendet wurde. So auch in Feuchtwangen. Die Statuten des Stiftes vom Jahre 1409 bestimmten: wenn ein Chorherr vor dem St. Jakobstag (25. Juli, vgl. ob. Anm. 10) stirbt, entbehrt sein Nachfolger drei Jahre der Präbende und zwei Gnadenjahre fallen dem Verstorbenen zu (defuncto cedunt), das dritte gehört der Kirchenfabrik zu Bauzwecken (ad fabricam pro structura); erlebt jener aber noch den St. Jakobstag, so hat der Verstorbene noch die Präbende des folgenden Jahres verdient (deservivit) und sein Nachfolger muß vier Jahre warten, drei Jahre zugunsten des Verlebten und ein Jahr zugunsten der Kirchenfabrik. Aus dem Ertrag der zwei Gnadenjahre des vor Jakobi 1480 verstorbenen Joh. Klug stammten also wohl jene 30 Gulden, welche hier der Scholasticus der Kirchenfabrik für den Altar übergibt. Schon im Jahre 1481 hatte übrigens der letztere namens des Verstorbenen bezw. seiner Totenpfründe 10 Gulden zu einem silbernen Rauchfaß gespendet. (Rechnung der Kirchenfabrik vom Jahre 1481 a. a. O. fol. 15b: Item daran hatt geben dominus Andreas scolasticus nomine Joh. Klug bone memorie 10 florenos.)

[20]) Eine Bulle Papst Sixtus IV. vom 31. März 1479 erteilte allen, welche am Tage

sprechungen über die im darauffolgenden Jahre zur Ablieferung gelangten Bildnisse Marias und Karls des Großen gewesen sein, welche Wolgemut nach Feuchtwangen führten.

Mit dem Ausdruck »pild« unserer Rechnungen vom Jahre 1485 sind unzweifelhaft Holzstatuen gemeint. Der Meister empfing hierfür die allerdings nicht sehr hohe Summe von 15 fl.[21]) Es ist dieser Feuchtwanger Rechnungsvortrag, soviel mir bekannt, die erste archivalische Notiz, welche Wolgemut ausdrücklich als Schnitzer nennt. Doch möchte ich diesen Rechnungsposten von 15 fl. nicht auf das liebliche Marienbild beziehen, das noch heute aus dem Schreine des Choraltars auf uns niederblickt, sondern auf eine kleinere, verloren gegangene Marienstatue, welche wohl gleich dem noch heute vorhandenen Bildnis Karls des Großen an einer der Seitenwände des Chores[22]) aufgestellt war. An der linken Chorwand der Kirche, über dem schönen Chorgestühl,[23]) befindet sich nämlich eine bemalte Holzskulptur, welche den kaiserlichen Stifter des Klosters darstellt, kniend, auf dem Haupte die Krone, im linken Arm das Modell der Kirche tragend, in der rechten Hand den Reichsapfel haltend.

Mit einem 1481 genannten »Marie pild«, das in diesem Jahre »gefaßt« und »gemalt« wurde,[24]) dürfte das Wolgemutsche nicht identisch

von Mariä Himmelfahrt, Mariä Geburt sowie am Feste der Reliquienweisung (am Sonntag nach Walburgis) die Feuchtwanger Stiftskirche besuchen würden, einen Ablaß von sieben Jahren. (Urk. im Kgl. Kreisarchiv Nürnberg.) Unsere dürren Rechnungsnotizen entrollen uns da in der Tat — möge diese Abschweifung verziehen sein — ein überaus liebenswürdiges und lebendiges Bild alten Nürnberger Künstlerlebens, wenn wir uns hier den Meister, den Schöpfer des noch in frischer Farbenglut prangenden Chorbildes, inmitten des zum Marienfeste zusammengeströmten Volkes vielleicht in Begleitung seiner Ehefrau Barbara und seiner Stiefsöhne Wilhelm, Hanns und Sebald, beim kühlen Ehrentrunk aus dem Stiftskeller sitzend vorstellen. Auch mancher seiner Holzschnitte mag da einen Käufer gefunden haben.

[21]) Die Ablieferung der Bilder muß in die Tage des 25. Juli bis 24. September fallen, da das nächste Datum, welches sich in den Rechnungen von 1485 nach den Notizen über die Wolgemutschen Skulpturen findet, lautet: sabbato angariarum ante Michaelis = 24. September.

[22]) Dem dürfte auch der Ausdruck »vor dem Chor abseits vor dem Chor« entsprechen.

[23]) Über dessen Entstehungszeit und Schnitzer bieten unsere Rechnungen leider gar keine Angaben.

[24]) Es seien nachstehend auch die Ausgaben der Kirchenfabrik für dieses Jahr 1481/82, soweit sie kunstgeschichtliches Interesse haben, mitgeteilt.

Kgl. Kreisarchiv Nürnberg a. a. O., Fol. 14a—15b.

Item 5 tt. von dem Marie pild zw fassen vnd malen.

Item 2½ flor. von vnd vmb tafel apostolorum. fuerunt 3½ sed dominus Andreas dedit 1 flor. etc.

Item 10 flor. pro tabula et pictura S. Karoli. comput[avi?] tantum 6 flor.

Item 3 gr[oschen] fur clamern auff Sant Anthoni altar zw der taffel.

Item 12 dn. von clamern tabule S. Karoli.

Item 1 flor. pro ymagine Madalene.

sein. Wir müssen uns eben erinnern, daß die Stiftskirche vordem eine große Reihe heute nicht mehr vorhandener Altäre (z. B. Apostelaltar, St. Elisabethaltar, U. L. Fr.-Altar usw.) besaß, welche gewiß des Skulpturenschmuckes nicht entbehrten; auch die im gleichen Jahre 1481 erwähnte »tabula et pictura S. Karoli« dürfte mit dem oben geschilderten Wolgemutbildnis des Kaisers nichts zu tun haben.

Betrachten wir nun den Altar, wie er sich in seiner heutigen Gestalt bei geöffneten Flügeln zeigt![25])

Im Schreine erscheint Maria in der Glorie, auf der Mondsichel mit silbernem Angesicht thronend; sie trägt ein rosafarbenes Unterkleid mit goldenem, innen blauem Überwurf, ein weißer Schleier legt sich um die Schultern und das braune, lang herabwallende Lockenhaar, ein Reif von Perlen schmückt die hohe Stirne, zwei Engelchen halten die Krone über ihrem Haupte. In der rechten Hand trägt sie das Szepter, auf der linken sitzt das Kind, das rechte Händchen segnend erhoben. Der Gesichtsausdruck von Mutter und Kind ist ernst und sinnend; ein Hauch von gemütvoller Innigkeit und keuschem Liebreiz liegt über dieser Wolgemutschen Gestalt der jungfräulichen Gottesmutter.

Wenden wir uns nun den Flügelbildern zu!

Links oben ist Mariä Heimsuchung dargestellt. Die h. Elisabeth in rotem Unterkleide und Umhang mit weißem Kopftuche legt ihre linke Hand begrüßend auf die rechte Schulter Mariens, die ihre Linke, wie hilfesuchend, auf den rechten Arm der Besucherin legt. Erstere ist bekleidet mit dunkelblauem Untergewande und hellblauem Umhang, ein

[25]) Seine heutige Gestalt verdankt der Altar einer von Herrn Konservator Mayer in Augsburg vorgenommenen und im Sommer dieses Jahres vollendeten Restaurierung. Hierbei wurde die Predella, welche beim seinerzeitigen, heute wieder beseitigten Einbau der Orgel in den Chor, wie mir Herr Dekan Schaudig mitteilt, samt der Bekrönung (Fialenaufsatz?) entfernt worden war, sodaß der Schrein auf der steinernen mensa stand, wieder angebracht. Ihre Bestandteile (Türen und Seitenflächen) wurden von Herrn Dekan an verschiedenen Stellen zerstreut aufgefunden und als zum Choraltar gehörig erkannt. Auch die beiden kleinen Büsten des Apostels Petrus und eines anderen Apostels im Schreine der Predella, welche man neben das Mariabild gestellt hatte, wurden wieder an ihren früheren Platz gesetzt. Neu sind am Altare also nur die Bekrönung, die beiden kleinen Figuren auf Konsolen rechts und links der Madonna, die Büste des Heilands im Schreine der Predella und die beiden Seiten und die Hinterwand der letzteren. Alles übrige ist ursprünglich. Herr Dekan Schaudig ist geneigt, auch eine weitere im Besitze der Kirche befindliche, in ihren Maßen mit den Flügeln des Wolgemutaltares übereinstimmende Tafel mit einer Darstellung der hlg. Afra — deren Gegenstück ein hlg. Ulrich gewesen sein könnte — als ursprüngliches Zubehör des Choraltars zu betrachten, so daß dieser also vormals reicher (mit einem zweiten Flügelpaar oder feststehenden Flügeln) ausgestattet gewesen wäre. Zurzeit wird diese Tafel ebenfalls einer Restaurierung unterzogen.

weißer, auch die Locken umschlingender Schleier flattert weit hinaus. Im Hintergrunde zeigt sich eine bergige Landschaft, welche einen Durchblick auf ein Flußtal gestattet, links liegt ein freundliches Bauernhäuschen, vor welchem Zacharias in dunkelrotem Gewande sitzt. Natürlich behandelte Blumen schmücken den Vordergrund.

Links unten sehen wir die Anbetung der hlg. drei Könige. Maria in dunkel- und hellblauem Ober- und Untergewande sitzt auf einem mit einem goldenen Rollkissen belegten Stuhle, in der Linken ein Goldgefäß haltend. Das Kind beugt sich in lebhafter Bewegung zu einem der vor ihm knieenden Könige in rotem, pelzbesetztem Purpurmantel, über welchen ein durchsichtiger, weißer, auf dem Rücken in eine Schleife geknoteter Schleier gelegt ist. Hinter ihm steht der Mohr in gelbem Untergewande und goldbrokatenem Obergewand, in der Rechten eine Monstranz tragend. Hinter der Madonna steht der dritte König in grünem Sammetkleide mit weißem Pelzbesatz; die Linke hält einen goldenen Becher, mit der Rechten lüftet er die rote, pelzbesetzte Mütze. Im Hintergrund der Stall, in die Ruine eines Tempels oder Palastes verlegt.

Rechts oben ist die Verehrung des neugeborenen Kindes durch Maria dargestellt. Die Scene spielt sich vor derselben Ruine, wie unten links und vor einer Landschaft mit der Verkündigung der Hirten ab. Maria in blauem Gewande kniet mit gefalteten Händen vor dem Kinde, das ihr zwei Engel, der eine in goldenem, der andere in weißem Kleide, auf einem weißem Tuche entgegenbringen, dahinter Joseph in violettem Unter- und rotem Obergewande, mit seinen Händen eine Kerze vor dem Winde schützend.

Rechts unten schließlich erblickt man Mariä Tod. Die Sterbende liegt auf einem mit weißem Laken überzogenen Bett unter einem grünen Betthimmel, gestützt auf zwei Kissen, von welchen das untere schwarz und weiß gestreift ist. Die Apostel sind um sie beschäftigt, besonders auffällig erscheint der eine am unteren Bettrand Kniende mit Brille und perückenartigem Haarwuchs.

Die Außenseiten der Flügel zeigen die Verkündigung; Maria in rotem Unterkleide und blauem Überwurf, ein Buch in der Linken, lauscht mit demütiger Geberde der Botschaft des Engels.

Die Predella schmücken die Büsten der vier Kirchenväter mit den Symbolen der vier Evangelisten, die Innenseiten der Schreinflügel zeigen links den Apostel Johannes mit der aus dem Kelche schlüpfenden Schlange, rechts Andreas. Im Schreine selbst befinden sich drei Büsten: St. Petrus links, ein anderer Apostel (?) rechts, in der Mitte (aus neuerer Zeit) Christus mit dem Weltapfel.

Das malerisch unbedeutende Bild der Rückseite des Altars zeigt die Stiftsherren, an ihrer Spitze Propst und Dechant, im Schutze der

Madonna, welche als mater misericordiae ihren Mantel um die Knienden schlägt.[26])

Nun erübrigt nur mehr ein Wort über den in der Rechnung vom Jahre 1485 neben Wolgemut genannten Maler Ulrich. Die Vermutung liegt nahe, daß er gleichfalls ein Nürnberger und in der Werkstatt Wolgemuts tätig war. Dürfen wir wirklich annehmen, daß dies zutrifft, so liegt uns in diesem Feuchtwanger Rechnungseintrag vielleicht ein weiteres Zeugnis für die künstlerische Tätigkeit eines Nürnberger Bildschnitzers und Malers vor, der in den Jahren 1481—1485 an dem St. Gotthardskirchlein bei Velden beschäftigt war.[27]) Doch wäre es natürlich keineswegs ausgeschlossen, daß jener Maler Ulrich in einer der Nachbarstädte Feuchtwangens, etwa Dinkelsbühl, mit welchem rege Verbindungen bestanden, Rothenburg oder Ansbach beheimatet war. Sehr zweifelhaft muß es endlich scheinen, ob der am Rande des Rechnungsfoliums vom Jahre 1485 genannte Meister Vlr[ich] mit jenem Vlrich mo̊ler identisch ist. Diese Notiz über eine Abrechnung mit ihm am Sonntag, den 20. August 1486, findet sich nämlich neben einer längeren Reihe von Ausgabeposten für Wiederherstellung des Kirchenornates, so daß gar nicht ausgeschlossen wäre, daß wir in diesem Meister Ulrich eher einen kunstreichen Meister der Nadel — Nürnberger Quellen haben dafür den Ausdruck seidenneter (d. h. Seidennäher) — als des Pinsels zu sehen hätten. —

Bis hierher konnte der Historiker dem neuen Wolgemut das Geleite geben. Die kunstgeschichtliche Würdigung des Altars, der ja aus der besten Zeit des Meisters stammt und sich in willkommener Weise zwischen den Zwickauer Altar von 1479 und den Peringsdörferschen Altar von 1487 im Germanischen Museum einreiht, soll einer anderen Feder überlassen sein.

---

[26]) Zu Beginn des Jahres 1483 setzte sich das Chorstift zusammen aus dem Propste Johannes Hirn, dem Dekan Heinrich von Wirsberg, dem Kustos Herman Flach, dem Scholasticus Andreas Wernher, dem Pfarrer Johannes Winckler und den Chorherren Dr. Lorenz Thum, Lic. Lorenz Rupertus, Dr. Johann Gretzer, Johann Moringer und Albert Hartelshofer. Dazu kam eine Anzahl Vikare. Im Laufe des Jahres 1483 trat sowohl im Propst- wie im Dekansamt ein Wechsel ein. Propst wurde Georg von Schaumberg (als solcher verpflichtet am 24. Juli 1483), Dekan der Chorherr Dr. Lorenz Thum, an der Stelle des A. Hartelshofer finden wir Fabian von Wirsberg.

[27]) Vgl. meinen Aufsatz »Nürnberger Meister in Velden« im lfd. Jahrgang des »Repertorium f. K.-W.«

Zwei Kupferstiche des »Meisters mit den Bandrollen« in der Kgl. Universitätsbibliothek zu Upsala.

Die Universitätsbibliothek zu Upsala besitzt ein schönes Exemplar des großen Folianten Astesanus: Summa de casibus conscientiae,[1]) gedruckt in Straßburg von Johann Mentelin etwa um 1473. Der ehemalige Besitzer dieses Buches war der bekannte Thomas Werner von Braunsberg, Professor der Theologie in Leipzig, gestorben 1498. Folgende eigenhändige Anzeichnung auf der Innenseite des Vorderdeckels bestätigt dies: Liber magistri Thome wernheri de brunssbergk. In quo continetur Summa fratris Astensis cum registro et vocabularius juris. Das Register, vier dicht geschriebene Seiten umfassend, ist auch von der Hand Werners und 1475 datiert: Finis regstri adest anno 1475. Dieser Thomas Werner, der eine sehr bedeutende Privatbibliothek[2]) besessen hat, vermachte in seinem vom 2. Dezember 1498 datierten Testament[3]) den größten Teil seiner Bücher dem Franziskanerkloster seiner Geburtsstadt und der Domkirche zu Frauenburg, deren Vikar er war. Die Bibliothek der Franziskaner gelangte um 1565 in den Besitz des neubegründeten Jesuitenkollegiums zu Braunsberg. Als Gustaf II. Adolf im Jahre 1626 Braunsberg und Frauenburg eroberte, wurden diese Bibliotheken nebst anderen ermländischen Bibliotheken nach Upsala gebracht.

Unser Exemplar des Astesanus ist in schwarzgrauem Schweinsleder gebunden, wahrscheinlich in Leipzig, wo dieser Einbandtypus oft vorkommt, nur mit Linienstempeln verziert. Auf die Einbanddeckel geklebt sind zwei prachtvoll erhaltene Blätter aus der Inkunabelzeit des Kupferstiches, welche, obgleich schon bekannt, doch wegen der großen Seltenheit derartiger Blätter hier erwähnt zu werden verdienen. Es sind dies zwei Stiche des sogenannten Meisters mit den Bandrollen,[4]) nämlich

---

[1]) Hain *1889. Proctor 211.

[2]) Hipler, Analecta Varmiensia, S. 67 f.

[3]) Von Hipler im Pastoralblatt für die Diöcese Ermland, 1885: Nr. 5 abgedruckt.

Die zehn Lebensalter des Mannes und Die Erlösung der Welt durch Christi Tod am Kreuz. Von diesen beiden Kupferstichen ist, so weit ich weiß, bis jetzt nur je ein Exemplar bekannt. Vom ersten Blatt befindet sich ein Exemplar im Besitz der Kgl. Hof- und Staatsbibliothek zu München; es ist mehrmals beschrieben worden, so von Tycho Mommsen,[5] von Passavant[6]) und von Lehrs[7]), und auch von Dehio[8]) reproduziert. Es zeichnet sich besonders durch eine sehr rohe Behandlung aus, so daß Lehrs annehmen darf, daß der Stecher, der sich ja sonst als erbärmlicher Plagiator herausstellt, hier keine Vorlage gehabt hat. Der zweite Kupferstich ist zuvor aus der Stadtbibliothek zu Braunschweig bekannt, wo ich Gelegenheit gehabt habe die völlige Übereinstimmung zu konstatieren. Er ist ausführlich von Lehrs im Repertorium für Kunstwissenschaft, Bd. 16, S. 45 ff. beschrieben worden.

Was das Alter dieser beiden Kupferstiche betrifft, kann ich mich nicht darüber aussprechen. Eine approximative Datierung erlauben jedoch das von Werner datierte Register und seine auf den Stich im Vorderdeckel (Erlösung der Welt) geschriebenen, oben zitierten Worte: Liber magistri etc.: die Blätter können nicht nach 1475 gestochen sein. Es unterliegt jedoch keinem Zweifel, daß sie bedeutend älter sind.

Es ist nicht selten, daß alte Einbände solche Schätze bergen. Eine genauere Untersuchung der Innenseiten solcher Bände in den Bibliotheken, wo die Inkunabelnsammlungen noch nicht völlig untersucht sind, würde mit Sicherheit Anlaß zu interessanten Funden geben. Auch kommt es vor, daß einzelne Holzschnitt- oder Kupferstichblätter in die Bücher hineingeklebt sind. Ein gutes Beispiel bietet hierfür das Exemplar des Missale Magdeburgense (1480) der Kgl. und Universitätsbibliothek zu Königsberg i. Pr., welches nicht weniger als elf verschiedene, ungemein seltene Holzschnitte enthält.

Upsala, September 1904.

Isak Collijn.

---

4) M. Lehrs, Der Meister mit den Bandrollen. Dresden 1886.

5) Naumanns Archiv, T. 3, S. 347.

6) Peintre-graveur, T. 2, S. 25, Nr. 45.

7) Zitierte Arbeit, S. 21 f.

8) Kupferstiche des Meisters von 1464. München 1881.

Literaturbericht.

Allgemeine Kunstgeschichte.

Rev. J. Wood Brown. The Dominican Church of Santa Maria Novella at Florence. Edinburgh, Otto Schulze & Co. 1902. XII und 176 S.

Den nicht zahlreichen Monographien über Florentiner Kirchen, wie der von Cianfogni-Moreni über S. Lorenzo, von Moisé über Santa Croce, des Padre Tonini über die Annunziatakirche und Guastis Forschungen über den Dom reiht sich die Publikation über die große Dominikanerkirche würdig und ebenbürtig an. Aufgebaut auf dem reichen urkundlichen Material, das erhalten geblieben ist, bezeugt sie eine seltene Hingabe an den Stoff, wie sie, ein Stück Entsagung umschließend, notwendig ist, um ein so in jeder Hinsicht wohlfundiertes Werk zu zeitigen.

Das Buch zerfällt in drei Abschnitte, deren erster die älteste, sozusagen die Vorgeschichte der heutigen Kirche darstellt. Denn als im Jahre 1221 dem Predigerorden die »Ecclesia et Cappella S. M. Novelle« übergeben wurde, lag bereits eine Geschichte mehrerer Jahrhunderte hinter ihr. Verfasser meint die erste Gründung ins siebente Jahrhundert zurückverlegen zu können (S. 6). Damals war Maria Novella freilich nur eine kleine Kapelle, deren Lage am heutigen Chiostro verde anzusetzen ist. 1072 wird zuerst in einem Dokument von der Ecclesia gesprochen und 1094 ward die neue Kirche vom Florentiner Bischof geweiht (S. 15 ff.). Reste derselben sind in den Substruktionen der heutigen Sakristei erhalten, deren Länge der Breite der alten Kirche entspricht. Mitteilungen über die Canonici und Rektoren von Maria Novella und Regesten der Dokumente bis 1222 beschließen den ersten Abschnitt.

Den Dominikanern wurde Maria Novella 1221 übergeben. Eine päpstliche Bulle von 1246 spricht bereits von einer im Bau begriffenen Kirche des Ordens. Man muß diese mit dem heutigen Querschiff identifizieren (S. 56 ff.), wo eigentümliche Eckpfeiler mit sonst nicht vorkommenden Kapitellen beobachtet werden (Tafel zu S. 58). Bei dieser Gelegen-

heit macht Verfasser die sehr interessante, durch verschiedene Momente gestützte Konjektur, daß in dieser Kirche die griechischen Meister gearbeitet haben möchten, von denen Vasasi im Leben Cimabues spricht — eine Notiz, die man bisher in Zweifel ziehen mußte, da der Neubau wesentlich später angesetzt wurde (S. 59 ff.).

Unter der Führung eines bedeutenden Priors aus dem Hause Cavalcanti, geleitet von Künstlern, die dem Orden der Dominikaner angehörten, begünstigt durch namhafte Stiftungen ward 1279 ein Neubau, der Bau der heutigen Kirche, begonnen, und in wenigen Jahrzehnten etwa vollendet. Die Rucellaikapelle, die Sakristei, der Campanile wurden in der ersten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts angebaut (S. 67). Die letzte Zutat, die dem Wunder eines Madonnenbildes geweihte Kapelle in der Ostecke von Haupt- und Querschiff, wurde 1472 gegründet (S. 69 ff.). Endlich erhält die Kirche durch Vasari die ihren Charakter bis auf die Gegenwart bestimmende Dekoration, wobei das Ursprüngliche fast völlig verloren gegangen ist.

In derselben gründlichen Weise wird die Baugeschichte des Klosters dargelegt, werden die Begräbnisstätten behandelt (beachtenswert sind die Ausführungen über die »avelli« S. 102 ff.). Im Appendix ist ein Führer durch die Kirche gegeben, in dem die Geschichte der einzelnen Kapellen und der in ihnen enthaltenen Kunstwerke, auf Grund zuverlässiger Handschriften, dargestellt ist. Man findet hier u. a. nochmals das Material für die jetzt fast allgemein dem Duccio zurückgegebene »Cimabue-Madonna« zusammengefaßt (S. 177).

Der dritte Abschnitt behandelt die Geschichte der spanischen Kapelle, die Fresken darin und deren Ikonographie. Der künstlerischen Schätzung der Fresken wird man vielleicht nicht beipflichten, man mag sich aber erinnern, daß seit Ruskins »Mornings in Florence« es eine Art Dogma für Engländer ist, in der spanischen Kapelle Stunden der Andacht zu verbringen.

Die Monographie, über die kurz berichtet worden, stellt sich also als eine ausgezeichnete, ernste und in jeder Hinsicht des bedeutenden Stoffes würdige Leistung dar. Zu wünschen ist, daß auch für andere Monumente von Florenz, die noch nie im Zusammenhang behandelt worden, gleichwertige Darstellungen nicht allzu lange auf sich warten lassen möchten.

G. Gr.

Malerei.

Gioacchino di Marzo. Di Antonello da Messina e dei suoi congiunti. Aus: Documenti per servire alla storia di Sicilia publicati a

cura della Società Italiana per la storia patria, Vol. IX, Serie IV. Palermo 1903.

G. La Corte-Cailler. Antonello da Messina. Aus: Archivio storico Messinese Anno IV, Fasc. 3—4. Messina 1903.

Es ist bekannt, daß unsere Kenntnisse vom Leben Antonellos bisher völlig unzulänglich waren, und daß daher Konjekturen an Stelle auf Dokumenten begründeter Tatsachen treten mußten. Das venezianische Staatsarchiv, jetzt mit so alle Erwartungen übertreffendem Erfolg von Gustav Ludwig durchforscht, gab nichts her; das einzige Dokument, das dort gefunden wurde, sprach zwar von einem Antonio da Messina, es war aber nicht sicher zu sagen, ob man es auf den Maler würde beziehen dürfen.[1]) Jetzt ist dieses, nach der jüngsten Forschung, abzulehnen.

Bei diesem Stand der Dinge war für Konjekturen ein günstiger Boden bereitet. Die ziemlich allgemeine Annahme war die, daß Antonello bis 1473 in Messina geblieben sei, den Rest seines Lebens aber, man wußte nicht wie lange, in Venedig zugebracht habe.

Jetzt wird aus dem Heimatland und dem Geburtsort des Künstlers uns überraschend reicher Aufschluß geboten und durch die aufgefundenen Dokumente die Biographie Antonellos völlig umgestaltet. Es wird bei dem Interesse, das mit dem Meister verknüpft ist, angebracht sein, die Hauptergebnisse der neuen Forschungen mitzuteilen.

Es sei vorausgeschickt, daß die Schrift Di Marzos relativ wenig neue Dokumente enthält, daß sie von Irrtümern nicht frei ist und an einer unerfreulichen Weitschweifigkeit leidet, während La Corte-Cailler die wichtigsten Dokumente gefunden hat und die Resultate seiner Forschungen knapp zusammenfaßt.

Der Familienname der d'Antonio, welchen Antonello angehört, ist in Messina zum Beginn des 15. Jahrhunderts ungemein häufig. Die Dokumente zeigen, daß der Zweig, der die Kunstgeschichte wegen des einen Sprossen interessiert, mit Michele, einem Schiffskapitän, beginnt, dessen Sohn Giovanni Bildhauer war. Dieser hat aus seiner Ehe mit Margherita außer Antonello einen andern Sohn, der Maler war, Giordano. Das Jahr der Geburt Antonellos ist unbekannt; da aber beide Eltern 1479, als ihr berühmter Sohn Testament machte, noch am Leben waren, darf man jenes Ereignis etwa ins Jahr 1430 ansetzen.

Beide Autoren bringen kein neues Material zu der Frage bei, ob Antonello in Flandern gewesen ist oder nicht. Interessant aber ist, was im Vorbeigehen hier angemerkt sei, daß, als im Jahre 1509 der Maler

[1]) Ludwig im Beiheft zum XXIII. Band des Jahrbuchs der preußischen Kunstsammlungen.

Salvo d'Antonio einen Vertrag abschloß zur Lieferung eines Bildes für den Dom von Messina, das zum Himmelfahrtsfest abgeliefert werden sollte, die Besteller erklärten, wenn er den Kontrakt nicht innehielte, »licitum sit ipsis . . . transmictere usque ad partes flandinarum pro habendo ipsum quatrum«; auf des Malers Kosten (di Marzo, Doc. VI).

Um 1455 beginnen die dokumentarischen Nachrichten; um diese Zeit hatte Antonello eine Witwe Giovanna geehelicht. 1457 schließt er einen Vertrag zur Lieferung der Prozessionsfahne (gonfalone) für eine Confraternità in Reggio Calabria, nach dem Muster derjenigen, die er für die Sankt Michaels-Bruderschaft in Messina ausgeführt hatte. Im selben Jahre nimmt er einen gewissen Paolo di Caco auf drei Jahre als Schüler an. 1457—1460 ist eine Lücke; es scheint, daß der Maler und seine Familie diese Zeit in Amantea in Calabrien verbracht haben. 1461 bis 1465 ist er wieder in Messina nachweisbar. 1462 übernimmt er eine Prozessionsfahne für die Confraternità di S. Elia in Messina, von der Breite, wie die Fahne für S. Maria della Carità, und von der Höhe der für S. Michele gemalten. 1463 erfolgt ein ähnlicher Auftrag für S. Nicolò la Montagna. Im folgenden Jahr erweitert er sein Haus durch Ankauf des daneben liegenden Hauses. 1465 einigt er sich mit einer anderen Person über gewisse Anrechte, die diese darauf hatte.

Von 1465—1473 sind in Messina keine Nachrichten über Antonello aus den Archiven zu gewinnen. Es befand sich aber einstmals, nach Olivas Annali della Città di Messina, in der Kathedrale dieser Stadt ein Bild mit dem heil. Placidus; signiert und datiert 1467 (es ging 1791 bei einem Brande zugrunde). Gewiß war also Antonello auch 1467 in der Heimat.

Ob man dagegen aus dem Umstand, daß im 17. Jahrhundert in Palermo ein Ecce homo mit dem Namen des Malers und der Zahl 1470 beschrieben wird, mit La Corte-Cailler auf einen sichern Aufenthalt in Sizilien schließen darf, scheint doch zweifelhaft.

1473 übernimmt Antonello wiederum die Bestellung auf eine Fahne für die Kirche della Trinità in Randazzo. Das war im Februar. Im folgenden Monat erhält er Zahlung für ein Bild, das er in früherer Zeit der Kirche S. Giacomo in Caltagirone verkauft hatte. Auch zu anderen Malen erscheint Antonello im selben Jahre in Notariatsakten. Im August 1474 verpflichtet er sich ein großes Altarbild mit der Verkündigung im Auftrag eines Priesters für Palazzolo Acreide (in der Provinz Syrakus) zu malen. Dieses Bild ist noch dort erhalten (La Corte-Cailler S. 375 ff.).

Nach diesem Termin, man kann nicht genau präzisieren, wann, muß die Reise Antonellos nach Venedig angesetzt worden. Aus den zwei bisher bekannt gewesenen Dokumenten (cf. Repertorium XX, S. 347), von

denen seltsamerweise beide Autoren nur das erste kennen, war hervorgegangen, daß er spätestens im August 1475 dort war, und im März des folgenden Jahres an den Hof nach Mailand berufen wurde. Am 14. November 1476 ist seine Anwesenheit in Messina wieder bezeugt. Danach kann der Aufenthalt in Venedig im Höchstfall die Dauer von zwei Jahren erreicht haben. 1478 im November kontrahierte Antonello für ein Banner, das für eine Kirche in Randazzo bestimmt war.

Am 14. Februar 1479 macht Antonello in seinem Hause Testament; er setzt seinen Sohn Jacobello zum Haupterben ein und bestimmt, daß er in St. Maria di Gesù im Habit der Minoriten beigesetzt werden soll (La Corte-Cailler Doc. XVI). Am 25. Februar verpflichtet sich Jacobello das Kirchenbanner für Randazzo fertigzustellen; hier heißt es: »cum honorabilis quondam magister antonius de antoneo .... tempore vite sue obligavisset etc. ... at tum quia ipse magister ab hac luce migravit.« Damit wird das Todesjahr des Malers festgelegt, und der Tag zwischen zwei kurz aufeinanderfolgenden Daten annähernd bestimmt.

Über die weiteren Dokumente betreffend Jacobello, Salvo d'Antonio und Antonello da Saliba darf, wegen des minderen Interesses, das sie beanspruchen, hinweggegangen werden. Nur das eine mag erwähnt sein, daß im Januar 1480 der junge Antonello da Saliba damals im Alter von 13—14 Jahren von seinem Vater in die Lehre zu Jacobello gegeben wurde (Doc. XXII bei La Corte-Cailler).

Es ist wohl überflüssig, hervorzuheben, wie wichtig diese neu gewonnenen Tatsachen für die Erkenntnis der äußeren Umstände der Biographie Antonellos sind. Vor dem klaren Licht der Tatsachen müssen alle Konjekturen zusammenfallen. Aber mag man fragen: sind der in den Messineser Dokumenten genannte Antonius oder Antonellus (beide Formen kommen vor) aus der Familie der Antonio und der bekannte Maler ein und dieselbe Person? Nach manchem Zweifel glaube ich doch, daß die Frage bejaht werden muß. Allein der Umstand, daß die Venezianer Archive nicht eine einzige Nachricht über ihn hergegeben haben, darf man gegen die Annahme eines sehr langen Aufenthaltes in jener Stadt anführen. Rätselhaft bleibt, daß die anderthalb bis zwei Jahre, die er dort gewesen sein kann, genügt haben, ihm einen so starken Einfluß auf die zeitgenössischen Maler Venedigs zu sichern. Auch daß die Mehrzahl der von ihm Porträtierten Venezianer sind, gibt zu denken, mag aber dadurch erklärt werden, daß zahlreiche Venezianer Familien (wie urkundlich zu erweisen ist; La Corte-Cailler S. 381) um des Handels willen in Messina ansässig waren. Schließlich: zur Annahme einer zweiten Person greift man nur, wenn die Gründe zwingen. Nun wissen wir freilich durch Ludwig von einem anderen Messinesen desselben Namens,

der in Venedig gelebt hat, und der mit demjenigen, auf den sich die zitierten Dokumente beziehen, nicht identisch sein kann. Es ist aber durch nichts bewiesen, daß dieser die uns bekannten Bilder gemalt hat. Auch an den Antonio Siciliano, der beim Anonymus des Morelli zweimal erwähnt wird (S. 201 und 219 der Frizzonischen Ausgabe),[2]) könnte man erinnern. Aber mit alledem ist nicht weiter zu kommen, und wir werden doch wieder dahin geführt, daß der bekannte Antonello eben jener Maler ist, der den größten Teil seines Lebens in Sizilien verbracht hat und in der Vaterstadt Messina 1479 gestorben ist. *G. Gr.*

Kunsthandwerk.

Die Gläsersammlung des nordböhmischen Gewerbemuseums in Reichenberg. Im Auftrage des Kuratoriums herausgegeben von **Gustav E. Pazaurek.** (Ornamentale und kunstgewerbliche Sammelmappe: Serie VII). Mit 37 Lichtdruck- und 3 Farbentafeln und 18 Textabbildungen. Leipzig, Karl W. Hiersemann, 1902, Fol., I u. 27 S.

Nordböhmens Kunst hat durch die deutschböhmische Glasindustrie einen Weltruf erlangt. Mit vollem Rechte hat daher das nordböhmische Gewerbemuseum in Reichenberg seit seiner Gründung sich bemüht, in seinen Sammlungen eine möglichst reichhaltige Abteilung von hervorragenden Gläsern zu schaffen. Sie war schon 1902 auf nahezu 600 Inventarnummern mit beiläufig 1300 Einzelstücken angewachsen und bietet ganz Hervorragendes in der Gruppe der geschnittenen Gläser. An ihren Objekten läßt sich die Glasdekoration von der ältesten Zeit bis auf die Gegenwart herauf verfolgen.

Das Museumskuratorium löst mit der vorliegenden Prachtpublikation, die auch farbige Reize vortrefflich zur Geltung zu bringen versteht, eine Ehrenschuld an seinem Eigenbesitze wie an seinem Heimatsgaue ein, welcher schon seit langem erwarten durfte, daß gerade von dieser Stelle aus Geschmack und Gewerbefleiß der nordböhmischen Glasindustrie würdig gefeiert werden. In Pazaurek stand für die Durchführung der keineswegs leichten Arbeit eine vorzüglich geschulte Kraft zur Verfügung, die nicht nur den Besitz dieser Sammlungen in allen Einzelheiten aufs verläßlichste kennt, sondern auch vieljährige Arbeit dem Aufbringen des ein-

---

[2]) Eine Frage möchte ich hier aufwerfen, für deren Prüfung mir die äußeren Hilfsmittel nicht zu Gebot stehen. Sollte das vom Anonymus im Hause Vendramin gesehene »quadretto in tavola a oglio del S. Antonio con el ritratto di M. Antonio Siciliano intero«, von niederländischer Hand, nicht identisch sein mit dem Bild in Kopenhagen, das Kämmerer, Van Eyck S. 115 reproduziert?

schlägigen urkundlichen Materiales und vergleichenden Studien in den verschiedensten Sammlungen Europas gewidmet hat.

Man kann ihm nur Dank dafür wissen, daß er die Gepflogenheit der Einzelaufzählung der Sammlungsgegenstände verließ und die Aufnahmsfähigkeit des Publikums nicht durch inventarmäßige Aufzählung und Beschreibung der Stücke ermüdete und abschwächte. Er versteht es ganz ausgezeichnet, die wichtigeren und interessanteren Gegenstände durch Wort und Bild wirksam in den Vordergrund zu stellen und an sie eine Menge sehr beachtenswerter Erörterungen anzuknüpfen, durch welche die Darstellung selbst geradezu einen pragmatischen Zug gewinnt. Den Schicksalen hervorragender Persönlichkeiten, kunstgewandter Meister und ihrer Schüler, der Entwicklung bestimmter Formen und Techniken ist überall die gebührende Aufmerksamkeit geschenkt, mit dem Gestrüppe landläufiger Irrtümer auf Grund verläßlichster, nicht immer leicht zu beschaffender Angaben endgültig aufgeräumt und die wissenschaftliche Behandlung der Geschichte des böhmischen Glases eingeleitet, für welche die vorliegende Publikation einen hochschätzbaren, mit dilettantischer Behandlung des Gegenstandes erbarmungslos brechenden Anfang bedeutet.

Joseph Neuwirth-Wien.

Ausstellungen.

Mostra dell' antica arte senese.

Die am 17. April eröffnete, am 15. Oktober geschlossene Ausstellung altsienesischer Kunst im alten Palazzo pubblico Sienas umfaßte in vierzig Zimmern 2714 Nummern, welche von 380 Besitzern hergeliehen waren. Die Hauptmasse dieser Bestände stellte Siena selbst: seine Kirchen, Bruderschaften, Komitate, Sozietäten und Private waren die Besitzer. Quantitativ überwog diese Bestände noch das, was aus der näheren Umgebung herbeigetragen war. Es ist nicht nötig, all die Orte zu nennen, die selbstverständlich beisteuerten. Das Zusammenwirken der staatlichen, kommunalen und kirchlichen Behörden machte vieles mobil, was zuerst zäh sich widersetzte. Größere Partien sandten Montalcino, Montamiata, Sa Fiora, Asciano, Pienza, Buonconvento, Sinalunga, Montepulciano, Poggibonsi, S. Gimignano. Aus Florenz, Arezzo und Rom waren im ganzen nur zwölf Nummern, darunter freilich ausgezeichnete Stücke beigesteuert worden. Die Ausstellung wollte einen umfassenden Überblick über jede Zeit und jeden Zweig der altsienesischen Kunst vom Ducento bis Settecento geben. Außer der hohen Kunst wurden vorgeführt: orifeceria, bronzi, stoffe, ricami, mobili, codici miniati, arazzi, monete, cofani, intagli, ferro battuto, armi, gessi und cheramica.

Es braucht kaum versichert zu werden, daß das Haus, welches diese Schätze barg, stark zur Hebung des Ganzen beitrug. Die alten Trecentofresken wirkten über funkelnden Reliquiarien und satten Brokaten ungemein vornehm; die Palastkapelle barg im Halbdunkel die elektrisch beleuchteten Goldschätze. Dauernd wird die Mostra dem Stadtpalast zugute kommen. Der Saal mit Simone Martinis Maestà ist der Advokatur für immer entzogen worden; auch sonst haben manche Stuben ein frisches Kleid bekommen. In der herrlichen Loggia des zweiten Stocks, die nach Südwesten schaut, war Quercias Fonte gaya im Original wieder zusammengesetzt und ihre verstümmelten verwaschenen Gebilde wirkten noch immer unendlich groß. Quercia war außerdem im Gips fast voll-

ständig vertreten; die Details des Bologneser Portals waren gut im einzelnen zu studieren. Die alten Lupae aus dem Trecento, die jahrhundertelang an der Palastfassade nach dem Campo zu gestanden hatten, waren herabgenommen und fauchten den Eintretenden an. Die breiten Treppen und die hohen Räume wirkten in dem lebendigen Ausstellungsgetriebe ungemein. Selten hat eine Stadt ein solches Ausstellungslokal anzubieten gehabt.

Die oben angeführten Zahlen der Bestände wirken auf den ersten Blick sehr stattlich; wie bescheiden nehmen sich neben diesen 2718 Nummern die der englischen diesjährigen Ausstellung aus, die nur 70 Gemälde und 50 andere Objekte umfaßte. Dennoch ist es mir zweifelhaft, welche Ausstellung qualitativ höher stand. In Siena vermißte man vor allem die kluge Vorbereitung; es war niemand da, der den Besitz in weiterem Sinne übersah und vorgesorgt hätte. Als Corrado Ricci in letzter Stunde berufen wurde, war es schon zu spät. Übrigens ist auch Ricci, der große Verdienste um die Mostra hat, nicht Spezialist auf diesem Gebiet, wie seine Monographie über die Ausstellung (Bergamo, 1904) deutlich verrät. Das Ausland hat nur ganz ausnahmsweise (Benoit u. Chalandon-Paris) beigesteuert; Berlin, namentlich die Sammlung Kaufmann, hätte wichtiges gehabt, ebenso Wien und Chantilly, in Pariser Privatbesitz (Dreyfus, Le Roy) war auch noch vieles. Viel peinlicher aber wirkte das Ausbleiben so mancher entlegener Tafeln und Skulpturen des toskanischen Berglandes, auf die man sicher gerechnet hatte. Man hätte diese großen Altäre des Trecento und Quattrocento auf der Mostra um so nötiger gehabt, als diese Jahrhunderte hier recht schwach vertreten waren. Um nur zwei klaffende Lücken zu nennen: Pietro Lorenzettis Hauptbild von 1328 in S. Ansano in Dofana; Vecchiettas Assunta aus Pienza (beide Meister waren sehr schlecht vertreten). Die Tafeln der Uffizien und Florentiner Akademie konnten doch wohl herübergeliehen werden, zumal da Ambrogio Lorenzetti sonst nur durch die — Fresken wirkte. Sein Bild der Beschneidung in der Florentiner Akademie ist ebenso wie die Geburt Mariae von Pietro (in der sieneser Domopera) unendlich oft nachgebildet worden. Es wäre Pflicht gewesen, diese Archetypen auszustellen. Die Auswahl der Bilder aus den sieneser Kirchen war zum Teil gedankenlos vorgenommen. Warum fehlte das Bild des S. Agostino novello aus S. Agostino, über das man sich nicht einigen kann, weil es zu hoch hängt, während die »Strage« Matteo di Giovannis, die stets sehr gut sichtbar war, aus derselben Kirche herübergebracht war, freilich ohne sie mit dem wertvolleren Exemplar in den Servi zu konfrontieren? Ebenso hatte man von plastischen Stücken gegriffen, was man bekommen konnte, nicht was am wichtigsten war. Da sprechen ja nun freilich Transport-

gefahren mit. So mag es erklärlich sein, daß der prächtige Täufer aus S. Giovannino della Staffa von Cozzarelli und die zwar modern bemalte, aber sehr bezeichnende Statue S. Lucias von demselben Meister aus S. Lucia, die auch der Cicerone nicht erwähnt, nicht ausgestellt waren. Weshalb aber fehlten die prächtigen Holzfiguren Martino di Bartolommeos aus S. Gimignano? Weshalb alle Plastik aus Sa Fiora und Montepulciano? Trecentoplastik war überhaupt kaum ausgestellt.

Zu diesen Mängeln kamen noch zwei empfindlichere: die technischen Ausstellungsfragen waren in diesen glänzenden Sälen sehr nonchalant gelöst und der Katalog wirkte einfach peinlich. »Non una mostra, più un bazaro«, sagten einsichtige Sienesen selber. Das Angebot ist nicht gesichtet worden: und man kann sich denken, was herangebracht wird, wenn jeder Sienese seine alten Schubfächer durchkramt. Die Unruhe der Vitrinen wurde verstärkt durch die ebenso schiefen wie falschen Zettel; die einzige Angabe, die man brauchte, nämlich die Katalognummer, fehlte häufig. Der Ehrensaal des Oberstockes mit den großen Altartafeln war wohl die schmerzlichste Enttäuschung. In diesem Prunkraum hing auf den glänzenden Tapeten kein Bild, das Vergnügen machte, sondern nur wohlbekannte Cinquecentisten, an denen man früher, wenn man sie in den Kirchen fand, schleunigst vorbeizueilen gewohnt war. Und der Katalog? Dickleibig genug ist er; aber ungenügend und falsch auf jeder Seite! Er verschmäht es, Datierungen der Bilder anzugeben. Natürlich fehlen auch die Lebensdaten der Künstler. Bei den Plaketten die Nummern Moliniers anzugeben, wurde vermieden. Der Drucker muß stundenweise einen Haß gegen die Zahl XIV und ihr Jahrhundert gehabt haben; regelmäßig hat er XVI daraus gemacht. Agostino di Duccio wird ans Ende des XVI. Jahrhunderts gerückt; ebenso Neroccio. Zusammengehörige Stücke sind willkürlich getrennt aufgeführt. Von der bekannten Pietà-Gruppe Cozzarellis in der Osservanza, tauchten die beiden dort fehlenden Eckfiguren des Johannes und der Maddalena auf der Mostra auf; die Randspuren schließen jeden Zweifel an der Zusammengehörigkeit aus. Der Katalog erwähnt nichts davon; er gibt die eine Statue richtig Cozzarelli, die andere als »Neroccio, fine del XVI sec.«! Man sehe sich Douglas' Londoner Katalog an, wie ausgezeichnet da alle Beziehungen aufgedeckt sind. Er ist reichlich ausführlich; aber Douglas weiß eben, daß man bei altsienesischer Kunst werben muß. Der sieneser Katalog ist wertlose Schreiberweisheit und ich bedauere, daß Ricci ihm das Vorwort gegeben hat; er dürfte solche Sünden nicht mit seinem Namen decken. Und eins durfte ihm bei aller fretta nicht passieren: er durfte keine Fälschungen aufnehmen. Das geflügelte Wort: »Lorenzetti invenit, Ioni fecit« paßte auch hier wieder mehrfach.

Diese Ausstellungen an der Ausstellung sind nicht gemacht, um zu nörgeln, wo wir zu danken haben, sondern im Hinblick auf kommende Veranstaltungen. Für derartige Unternehmungen braucht es prinzipiell mindestens ein Jahr Vorbereitung und Männer, die eine Übersicht über den faktischen Bestand haben. Ist der richtige Generalissimus da, der die kommunalen und vor allem kirchlichen Behörden auf seiner Seite hat, so muß es gelingen, Einwandfreies und Vollständiges zu schaffen.

Ich beginne mit der Plastik. Das Trecento setzte erst mit dem Jahr 1370 ein; eine Verkündigungsgruppe aus Holz, von einem Maestro Angelo für die arte der calzolai in Siena. Von diesen Holzstatuen war eine ganze Gruppe vorhanden, die die Entwicklung bis zu Neroccio deutlich machten. Die aus dem Santuccio stammende, leider frisch vergoldete Gruppe, die bisher Neroccio gegeben wurde, dürfte doch wohl Giovanni Turinos Werk sein; von Neroccio befindet sich eine bisher unbeachtete Verkündigungsgruppe in den Regie scuole. Seine reichsten Werke sind der S. Niccolò und die So Caterina aus den Regie scuole und dem Haus der Caterina; in diesen beiden Figuren, denen Florenz nichts gleichartiges an die Seite zu setzen hat, hat die sieneser Holzplastik ihren Höhepunkt erreicht. Cozzarelli biegt dann in die Terrakottaplastik um; man sah auf der Mostra seinen S. Vinzenzo Ferrer aus S. Agostino und die erwähnten beiden Figuren von der pietà der Osservanza, leider nicht die frühen schönen Figuren aus So Spirito. Cozzarelli erscheint modern neben dem in der Empfindung und Behandlung kalligraphisch gebundenen Neroccio. Übrigens wird Giacomo Cozzarelli vom Katalog dauernd mit dem Maler Guidoccio Cozzarelli verwechselt. — Jacopo della Quercia waren allzu viele Figuren zugeschrieben, die nur seiner Richtung angehören. Die bekannten fünf Statuen aus S. Martino, die man nun endlich gut sehen konnte, weisen zwei Hände auf; die Madonna ist die beste Figur und stammt vielleicht von jenem Giovanni Francesco da Imola, der mit den Turini zusammen die Evangelistenreliefs im sienser Dom gemacht hat. Vecchietta war leider nicht durch seine beiden Holzstatuen aus Narni, sondern nur durch eine frischvergoldete Holzfigur eines ungeschlachten Täufers aus Folgiano vertreten; die Arbeit ist von Donatellos Bronzefigur beeinflußt und wollte scheinbar das Wilde jenes Rufers im Streit noch überbieten. Lyrisch und naiv nahm sich daneben eine frühere Täuferfigur (um 1430) aus. Von dem Maler und Bildhauer Martino di Bartolommeo Bolgarini (4 Bilder in der sieneser Galerie und Fresken im Pal. pubblico) sind die beiden entzückenden Verkündigungsfiguren aus dem Dom von S. Gimignano bekannt; die Mostra brachte in VIII 44 und 45 zwei kindlich muntere Verkündigungsfiguren aus Chiusuri, die mir ebenfalls ein Werk Martinos scheinen. Am interessantesten

war in dieser Abteilung eine Holztafel mit flachem Relief aus Recanati (VIII 46), die einen heiligen Bischof darstellte, zu dessen Füßen vier Mönche knien. Bez.: 1395 Ludovicus de Senis me fecit . . . . In diesem Ludovico da Siena möchte man Quercias Lehrer vermuten; wir wissen, daß Quercia mit der Holzplastik begann. Die ganze Art der Formenbehandlung und die Zeit passen trefflich zu Quercia. — Von Quercia selbst waren außer den Abgüssen nach bekannten Werken drei kleine calchi nach Reliefs im Pisaner Camposanto aufgehängt, die Ricci für Quercia in Anspruch nimmt. — Das Madonnenrelief des Conte Gamba in Settimello war auch im Gips da. Es stammt zweifellos von demselben Meister wie das aus dem Chiostro von San Francesco (ein zweites Exemplar in der Via Rossi, ein drittes (modernes?) in Buonconvento). Der Meister ist nicht Federighi, noch weniger aber der neuerdings vorgeschlagene Cozzarelli. Vielleicht gehört er zu denen, welche Donatello um 1457 in Siena nahe standen, als dieser die leider nicht gegossenen Bronzetüren für den Dom modellierte. — Das seit 20 Jahren in Berlin befindliche Madonnenrelief (Nr. 154) war im Gips vorhanden und vom Katalog nach Lecceto lokalisiert. Über den Künstler bin ich jetzt endlich zu einer festen Ansicht gekommen: es ist niemand anders als Giovanni di Stefano, von dem bisher nur fünf Werke bekannt waren: die beiden Bronzeengel neben Vecchiettas Tabernakel im Dom, der S. Ansano in der Taufkapelle, die Tabernakel in S. Domenico und am Pal. Bianchi. Ich glaube ihm nicht nur das Berliner Relief, sondern auch die Ansano-Reliefs am inneren Hauptportal des Doms und die Marmorbüste der hl. Caterina (Bes. Palmieri-Nuti) zuschreiben zu können, die auf der Mostra den Namen Mino trug. Eine schwächere Replik dieser Büste findet sich im Louvre. Vielleicht stammt auch die große Marmormadonna in Monteoliveto (1490) von seiner Hand. — Federighi war außer durch die bekannte Mosesfigur vom Ghetto-Brunnen mit einem ausgezeichnetem Stück vertreten: dem Bacco aus Pal. Elci, den Schmarsow in dieser Zeitschrift früher veröffentlicht hat. Leider fehlte die Tonstatue des S. Galgano aus S. Cristoforo, die der Cicerone Federighi gibt; sie ist meines Erachtens von Cozzarelli, ebenso wie der Terrakotta-Altar in der Cappella de' Diavoli, der Francesco di Giorgio gegeben wird. Leider war von diesem bedeutendsten und universalen Sienesen des Quattrocento nichts auf der Mostra zu sehen, auch in der Gemäldeabteilung nicht, abgesehen von den beiden kleinen Bernardinotafeln, die ja immer im Palazzo (Spinellosaal) hängen. Das war eine Enttäuschung. Vecchiettas Holzstatue aus dem Louvre hätte wenigstens in Photographie ausgestellt sein müssen; Bodes Taufe hat sich hier wieder glänzend bestätigt. Ich habe das Bedürfnis, an dieser Stelle darauf hinzuweisen, wieviel die Forschung auch auf

diesem Gebiete wieder Bode und dem Cicerone zu verdanken hat. Alle Angaben weisen die richtige Linie, wenn man auch hier und da er gänzen könnte. Man muß dies den englischen Verdächtigungen gegenüber betonen, die sich Mrs. Perkins (Lucy Olcott) in ihrem Führer geleistet hat. — Ein dem Namen nach noch unbekannter Sienese, der in Florenz (bei Mino) gelernt haben muß, von welchem Madonnenreliefs im Pal. Saracini, im Louvre (aus Pienza), in Pesaro, bei Bardini und bei Schweitzer in Berlin sich befinden, ist der Autor des kleinen Marmorreliefs II 240. Dieser Künstler gehört in die Gruppe der Wandernden, wie Agostino di Duccio, Francesco di Simone, die von Florenz aus nach der Romagna oder westlich gezogen sind. Von dem Meister der Marmormadonnen, der viel im Sienesischen gearbeitet hat und vielleicht mit Francesco di Simone identisch ist, war kein Relief zu sehen. Dagegen war von Agostino di Duccio ein Alabasterrelief der Faustina, ein Tondo, ausgestellt, das zu den Tondi im Bargello und in Rimini ein Pendant bildet. Die Donatelloschule war noch in einem Stucco vertreten, von dem auch Berlin ein Exemplar besitzt (zwei andere in der Fontegiusta und in einer sienesischen Straße neben dem Corso Cavour). Von Urbano da Cortona war ein überraschend gutes Relief: S. Galgano, das Schwert in den Felsen stoßend, von Antonio Rossellino ein Stucco der sog. russischen Madonna, von Bened. da Maiano ein Stucktondo ausgestellt. Alle diese Namen fehlten im Katalog, abgesehen von dem Agostinos. Die dem 15. Jahrhundert angehörenden Plaketten — es war keine neue darunter — wurden ausnahmslos dem 16. gegeben. Eine Holzfigur der Madonna auf der Mondsichel, die nach einem spanischen oder italienischen Bild im Seicento gemacht sein muß, wurde ohne Zaudern Jacopo della Quercia zugeschrieben. Sie schien zum Zweck der Ausstellung frisch angestrichen; einfach schauderhaft. — Marina glänzte durch Abwesenheit; ebenso Cieco di Gambacorti.

Während die Großplastik des Trecento fehlte, war die Kleinkunst der orefici dieser Zeit glänzend vertreten. Man sah die herrlichsten Reliquiarien von Ugolino Vieri, Pietro di Lando, Viva di Lando, Gabriello d' Antonio, Silber- und Bronzebüsten, von denen namentlich die für das Haupt der hl. Caterina von Siena (um 1390) bedeutend war; aus dem 15. Jahrhundert die Arbeiten Francesco d' Antonios, Goro di Neroccios etc.

In diesen Dingen wie in den Türklopfern, den Fahnenhaltern, den Gittern, der Intarsia, den Möbeln hat Siena noch immer einen hervorragenden Besitz, der jetzt zum Vorschein kam. Leider kann ich über diese Abteilung nicht ausführlich berichten. Sehr enttäuscht hat mich die Maiolica; wer frühe Stücke sehen wollte, mußte in die Scala und in den Pal. Saracini gehen. Der Fürst Chigi, der Besitzer des letzt-

genannten Palastes, hatte leider nur seine feine kleine Sassettatafel hergegeben, sonst nichts. Namentlich vermißte man seine vier kleinen, im Dunkel hängenden Tafeln, die noch immer unter Duccios Namen gehen, während sie von Giovanni di Paolo stammen. Auch das Botticelli genannte, Mainardi gehörende Frauenporträt, die Bilder von Neroccio und die drei Marmormadonnen dieser Sammlung hätte man gern auf der Mostra gesehen.

Die Bilder nahmen den ganzen Oberstock in Beschlag, abgesehen von der Loggia. Sie umfaßten zeitlich den Ducento bis zum Cinquecento. Wirklich interessant war die Quattrocentoabteilung, die man freilich auch stark hätte sieben sollen; und das Ausbleiben Vecchiettas und Francesco di Giorgios war beklagenswert. Auch fehlte jedes Porträt; London hatte drei (Salting, Mond und Agnew). Es fehlte fast alle Mythologie, die seit Sodoma und Pacchia so oft gemalt wurde. Sano di Pietro war wie immer allzu breit vertreten. Schon in der Pinacoteca hält man es in den zwei Sälen seiner Bilder kaum aus; nun kam hier noch ein dritter dazu! Leider fehlten auch, wenn man von Stroganoffs Bildern absieht, alle Kabinettstücke. In überreicher Zahl waren dagegen gänzlich übermalte Madonnen jeder Zeit vorhanden.

Den Namen Duccios trugen sechs Madonnenbilder, von denen aber nur das des Fürsten Stroganoff (27, 37) ganz eigenhändig war. Die anderen waren ohne Qualitäten, was ihren heutigen Zustand betrifft. Von Simone Martini hatte man den Altar aus Orvieto herangebracht, den jeder Reisende kennt; sehr schön und gut erhalten eine kleine Madonna beim Fürsten Stroganoff, das Vorbild für Lippo Memmis viele kleinen Tafeln. Die Verkündigung aus den Uffizien mit dem unbeschreiblichen Feuerglanz des Engels stand wenigstens in der Wiederholung aus S. Pietro Ovile da, die wohl von Andrea Vanni stammt. Der Katalog begnügte sich mit dem nichtssagenden Titel Maniera di Simone Martini und gab das Original nicht an. Die ursprünglich zu diesem Bild gehörenden Flügel waren einer Madonna Pietro Lorenzettis aus derselben Kirche attachiert (23, 12) und hier Vecchietta zugeschrieben. Meines Erachtens stammen sie von Matteo di Giovanni, ebenso wie die Aufsätze auf der Annunziazione. Alles dies war vom Katalog nicht erwähnt; es war eine ärgerliche, mit viel Zeitverlust verbundene Mühe, diesen ursprünglichen Sachverhalt wieder zu eruieren. Schade, daß der neue Simone Martini der römischen Corsiniana noch nicht ausgestellt werden konnte.

Die beiden Brüder Lorenzetti mußten sich in der Ausstellung arg an die Wand drücken lassen. Nichts war außer den Fresken vorhanden, was ihre Kraft verraten hätte. Von Ambrogio zwei gänzlich übermalte Madonnen: von Pietro die koloristisch sehr anziehende aus dem Besitz

Charles Loesers, die aber auch sehr gelitten hat, und eine ihm nahestehende, leidenschaftlich wirkende Madonna (28, 11). Außerdem als bestes die schon erwähnte Tafel aus S. Pietro Ovile. Seine Madonna aus S. Ansano in Dofana von 1328 und das Bild der Uffizien von 1341, vor allem aber der Altar der Sieneser Domopora hätten hier zusammen sein müssen. Von Ambrogio sind kürzlich sehr interessante Fresken in San Galgano aufgedeckt worden; das Hauptstück scheint das Urbild all jener vielverbreiteten Bilder zu sein, auf denen vor dem Thron der von Heiligen umstandenen Madonna die Stammmutter Eva reuig im Gras lagert. Solche Bilder finden sich in Altenburg, Parma, bei Schnütgen-Köln, in Bonn (Universitätssammlung). Die nur vom weißen gürtellosen Hemd bekleidete, hingegossene Gestalt dieser Eva erinnert lebhaft an die Pax Ambrogios in dem politischen Fresko. — Die vatikanische Sammlung, deren Bestände in den Vitrinen so schlecht sichtbar sind, scheint die Beschickung der Mostra prinzipiell versagt zu haben, sonst hätte man hier Ambr. Lorenzettis feine Predella (C, 6—13) erwarten dürfen. Von Pietro hätte man noch unendliches beibringen können, wenn das Ausland (Altenburg, Berlin, Münster, Budapest) angegangen worden wäre. — Von Giacomo die Mino Pelliciaio war eine bez. Madonna von 1342 ausgestellt. — Ein ganz neues Relief bekam der bisher ungenügend gewürdigte Bartolo die Maestro Fredi, den Jacobsen mit Recht für den Lehrer Sassettas hält; aber nicht nur Sassetta und durch ihn Vecchietta, auch Taddeo di Bartolo, Andrea die Bartolo, Domenico di Bartolo verdanken ihm ihre Kunst und wohl auch Barna, der in der Mostra gänzlich ausfiel. In diesem Bartolo, dessen Lehrer wir nicht kennen, meldet sich der erste Realismus der Sieneser Schule, der freilich mit der Preisgabe von Ambrogio Lorenzettis feinem Kolorit erkauft ist. Der Künstler scheint mir um so wichtiger für die Kunstgeschichte, als in seinem Gefolge auch der Meister des Trionfo della morte in Pisa, (Giovanni da Napoli?), zu suchen ist; Supinos alte Hypothese, die er jetzt in der »Arte pisana« wiederholt hat, daß Jacopo Traini der Maler sei, hat allseitige Ablehnung gefunden. — Von Andrea di Bartolo gibt es meines Wissens nur zwei Bilder: eins in S. Caterina in Pisa und eine große Assunta bei Mr. Yerkes-New York. Taddeo di Bartolo hätte ausführlicher vertreten sein können, namentlich durch die Bilder aus Perugia. Sehr schön die bez. Tafel des Täufers 27, 35.

Die Meister des Quattrocento waren bis auf Vecchietta und Francesco di Giorgio gut vertreten; allen voran natürlich der frischeste Liebling der Berensonianer, Sassetta. Von ihm war die große nascità aus Asciano, die Predella aus Pal. Saracini, und zwei der Franziscustafeln von dem großen Altar in Borgo San Sepolcro (bei Mr. Chalandon-Paris) ausgestellt. In der Tat hat hier Douglas einen vergessenen hervorragenden

Mann wieder zu Ehren gebracht. Die Meister Martino di Bartolommeo (s. Plastik), Giovanni di Paolo (sehr gut vertreten), Paolo di Giovanni, Giovanni da Siena, Benvenuto di Giovanni, Girolamo di Benvenuto, Sano di Pietro übergehe ich, um über Neroccio, Matteo di Giovanni und Guido Cozzarelli noch einiges hinzufügen. Von diesen ist der letztgenannte durch die Ausstellung gesunken; er hat sich als ein skrupelloser Nachahmer Matteo di Giovannis entpuppt, der aber die malerischen Feinheiten des Meisters nicht nachzubilden wußte. Seine Bilder haben alle einen kalkig hellen, stumpfen Ton, was auf einen Einfluß Francesco di Giorgios weist. Eine schöne Anbetung der Könige von seiner Hand findet sich in Stockholm; sie ist dem Lünettenbild über Matteos Sa Barnaba in S. Domenico nachgebildet. Cozzarelli und nicht Matteo gehört auch das Madonnenbild im Saal der Fresken Spinello Antinos. — Matteos Bilder waren der Glanzpunkt der Mostra. Namentlich seine Vielseitigkeit überraschte. Neben den bekannten Madonnen, die den Höhepunkt des Sieneser Hausbildes darstellten, sah man ein Bild der »Strage« (S. Agostino, er hat das Thema fünfmal behandelt) und vor allem eine 1492 datierte Tafel, also ein ganz spätes Werk, mit dem hl. Hieronymus im Gehäus, ein Bild, das ohne weiteres an Botticellis und Ghirlandaios Fresken in den Ognissanti in Florenz, darüber heraus aber an vlämische Vorbilder (H. v. d. Goes?) erinnerte. Das Besondere dieses Bildes ist nicht die Darstellung des Studio mit all seinen Utensilien (das gab man in Padua schon um 1380!), sondern die malerische Einheit der Tafel und das schöne Leuchten der dunklen Töne. Leider hat der alternde Meister in diesem Bemühen keine Nachfolge gefunden. Sehr erwünscht wäre die Ausstellung des Jugendwerkes Matteos, des Altars in Borgo San Sepolcro, gewesen. — Der feine, liebliche, in Farbe und Beleuchtung so zart gestimmte Neroccio war gut vertreten; ihm und nicht Francesco di Giorgio gehörte auch die Madonna 35, 16 im schönen alten Tabernakelrahmen. Ob auch der Cassone mit Davids Triumph ihm zugeschrieben werden darf? Leider fehlten sehr wichtige Stücke: die Predella der Uffizien, die Claudia bei Dreyfus, der Tobias bei M. Le Roy-Paris und die Münchener Predella, die wohl auch Nerroccio und nicht Francesco di Giorgio gehört. Neroccio muß in hohem Alter noch den Einfluß Signorellis erfahren haben; das beweist das Bild der Sieneser Akademie VI. 8. von 1492. Er gehörte wie Vecchietta und Martino di Bartolommeo zu den Malerplastikern Sienas. Ursprünglich haben diese Maler nur die Holzstatuen bemalt, die andere schnitzten. Dann aber bildeten sie die doppelte Kunst aus, aus der Vecchietta sich dann zu Sienas technisch erstem Gießer entwickelte. Überragt werden Vechietta und Neroccio von Francesco di Giorgio, der, in erster Linie

Architekt und Ingenieur, auch als Maler und Bronzegießer hervorragendes geleistet hat. Die Zuschreibung der Louvrepredella mit dem Raub der Europa an Francesco, die Berenson vorschlägt, halte ich nicht für richtig.

Ein interessanter »Ritter Georg« war aus S. Cristoforo geliehen worden. Das Bild trägt nicht sienesische Züge, sondern eher oberitalienische, und der Meister scheint mir identisch mit dem, welcher das bekannte Möbel in den Uffizien (jetzt hinter dem Castagnosaal aufgestellt) bemalt hat. Keinesfalls heißt er Matteo de' Pasti; aber auch er gehört der Schule Pisanellos an.

Wenn ich es vorhin beklagte, daß die Mostra kein Porträt enthielt, so kann ich eine Ausnahme machen, auf die mich Jacobsen freundlich aufmerksam machte. Auf dem Bild der Strage aus S. Agostino erscheint das Selbstporträt des Künstlers, mit dem roten Barett. Sonst haben die Sienesen des Quattrocento sich und andere selten konterfeit — es war ein Thema, das ihrem lyrisch-poetischen Sinn und kalligraphischen Empfinden nicht lag. Wir haben uns leider gewöhnt, Siena immer an Florenz zu messen und den dabei sich ergebenden Ausfall in Sienas Schuldbuch zu schreiben. Aber wer die Kunst dieser Bergstadt unbefangen ohne Vergleiche studiert, wird zu viel positiveren Resultaten kommen. In den Bildungen der Kunst wird hier nicht eine Bestätigung und schärfere Prägung der Wirklichkeit gesucht, sondern die Gewähr eines zarteren Kosmos, den man in den religiösen Geheimnissen, in der Huldigung an Frauenschönheit, in dem Kultus einer höchst distinguierten Palette sucht. Je verhaltener und geschlossener die Bildungen dieser Schule äußerlich erscheinen, um so heißer und erregter rollt das Blut in den Gestalten. Giovanni di Paolos Figuren glühen bis in die Fingerspitzen; und in Francesco di Giorgios Bildern rauscht schon der leonardeske Sturm — sein Bild der nascità in S. Domenico erscheint auf den ersten Blick wie ein später Filippino. Aber das Thema des Porträts bleibt lange aus, auch in der Plastik. Die Köpfe der Grabstatuen jener Zeit sind reichlich konventionell. Auch die Medaille meldet sich erst spät. Zu den beiden in Berlin Federighi zugeschriebenen Stücken, der Frauenbüste und dem Relief des schielenden Mannes, fand sich auf der Mostra kein Gegenstück und man wird die Debatte darüber wieder aufnehmen müssen.

Über die späteren Sienesen (Pacchia, Pacchiarotto, Fungai, Matteo Balducci, Pietro di Domenico, Andrea di Niccolò, Sodoma, Beccafumi, Peruzzi, Riccio usw.) genügt die Mitteilung, daß sie alle ausführlich vertreten waren, allerdings die meisten, wie auch Sodoma, mehr breit als gut. Das Madonnenbild Peruzzis aus S. Ansano in Dofano wurde vielfach angezweifelt. Das Verdikt, das neuerdings über Sodoma verhängt

ist, schien wenig gerechtfertigt. Leider war seine »Eva« nur in Photographie ausgestellt und ich konnte nicht erfahren, wo sich das Original befindet, wie überhaupt die photographischen Vitrinen ziemlich wertlos waren wegen Unvollständigkeit und mangelnder Unterschriften. In London lagen drei dicke Albums mit Sieneser Photos aus, die bei jedem Zweifel nachgeschlagen werden konnten. — Bei den Cinquecentisten war der Eklektizismus, der jede Schule ausbeutete, sehr fühlbar. Römer, Florentiner und Umbrer haben hier Pate gestanden. Beccafumi erschien der Begabteste in dieser Gruppe.

Als Ganzes genommen hat die Mostra das Verdienst, Eigenart, Breite, Kraft und Grenze der sienesischen Kunst weiteren Kreisen verdeutlicht zu haben. Es war eine populäre Ausstellung. Die Besucher waren freilich meist recht hülflos. In den Tagen der Eröffnung soll der Besuch stark gewesen sein; als ich Anfang August einmal die Besucher zählte, waren wir vier. Die Hauptschuld an der Ratlosigkeit trug der Katalog — dessen Abbildungen auch ungewöhnlich töricht ausgewählt waren — und die Etikettierung. Wer sich in das Ganze hineingefunden hatte, der kehrte immer wieder mit Freude in die herrlichen Säle zurück und genoß von der großen Loggia aus den weiten Blick ins toskanische Land, dessen Gluten alles in heißem Lichte leuchten ließen. Diese Loggia und die in ihr aufgestellte Fonte gaya wird unvergeßlich bleiben; hier liegt auch das Hauptverdienst Corrado Riccis, der für viele Verfehlungen nicht verantwortlich gemacht werden kann. Quercias Name klang mit brausendem Klang über all das feine Geflüster der anderen. Welche Blüte wäre der Sieneser Plastik beschieden gewesen, wenn dieser Genius Nachfolger gefunden hätte! Aber er ist nicht wie Donatello der starke Anfang einer neuen Zeit, sondern der letzte, größte Künstler der Hütte, welche die Domfassade gearbeitet hat. *Paul Schubring.*

Bei der Redaktion eingegangene Werke.

Bergner, Heinrich. Kirchliche Kunstaltertümer in Deutschland. Mit zirka 8 Tafeln und über 500 Abb. im Text. Lieferung 3—4 (vollst. in zirka 5 Lieferungen zu 5 M.). Leipzig. Chr. H. Tauchnitz.

Bryans Dictionary of Painters and Engravers. New Edition revised and enlarged under the supervision of George C. Williamson. Litt.-D. With numerous illustrations. Vol. IV. N-R. London. George Bell and Sons. 21/.

Burckhardt, Jakob. Gesch. der Renaissance in Italien. Vierte Aufl. bearbeitet von Dr. H. Holtzinger. Mit 310 Illustrationen. Stuttgart. P. Neff.

Cohen, Walter. Studien zu Quinten Metsys. Ein Beitrag zur Gesch. der Malerei in den Niederlanden. Bonn. Friedrich Cohen. M. 3.

Garelle, Emile. Le Maitre de Flémalle et quatre portraits lillois. Lille. Imprimerie Lefebure-Ducrocq.

Hartwig, Paul. Anselm Feuerbachs Medea Lucia Brunacci. Leipzig. S. Hirzel. M. 3.

Haupt, Albrecht. Peter Flettner, der erste Meister des Otto Heinrichsbaus zu Heidelberg. Leipzig. Karl W. Hiersemann. M. 8.

Hirth, Herbert. Studien und Kritiken. Gesammelt und mit einer Lebensbeschreibung versehen von Dr. E. Bassermann-Jordan. München. J. Werner.

Kind und Kunst. Monatsschrift für die Pflege der Kunst im Leben des Kindes. 1. Jahrg. 1. Heft (Oktober 1904). Darmstadt. Alex. Koch. Jährlich 12 Hefte M. 12.

Klassiker der Kunst. III. Tizian. Des Meisters Gemälde in 230 Abb. Mit einer biogr. Einleitung von Dr. Oskar Fischel. Geb. M. 6. IV. Dürer. Des Meisters Gemälde, Kupferstiche und Holzschnitte in 447 Abb. Mit einer biogr. Einleitung von Dr. Valentin Scherer. Geb. M. 10. Stuttgart und Leipzig. Deutsche Verlagsanstalt.

Sauerlandt, Max. Die Bildwerke des Giovanni Pisano. Mit 30 Abb. in Autotypie. Düsseldorf u. Leipzig. K. R. Langewiesche.

Sauermann, Ernst. Die mittelalterlichen Taufsteine der Provinz Schleswig-Holstein. Mit 52 Abb. Lübeck. Bernh. Nöhring. M. 10.

Schmidt, Robert. Schloß Gottorp, ein nordischer Fürstensitz. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte Schleswig-Holsteins. 2., durch Zusätze vermehrte Auflage. Mit vielen Lithogr. und Lichtdr. Heidelberg. J. H. Eckardt.

Schönbrunner, Jos., und Jos. Meder. Handzeichnungen alter Meister aus der Albertina und andern Sammlungen. Band IX. Lieferung 8, 9. Wien. Ferd. Schenk.

Schottmüller, Frida. Donatello, Ein Beitrag zum Verständnis seiner künstlerischen Art. Mit 62 Abb. München. P. Bruckmann. A.-G. M. 7.50.

Stengel, W. Formalikonographie (Detailaufnahmen) der Gefäße auf den Bildern der Anbetung der Könige. 1. Heft. 19 Abb. Straßburg. J. H. Ed. Heitz.

Vasari, Giorgio. Die Lebensbeschreibungen der berühmtesten Architekten, Bildhauer und Maler. Deutsch herausgeg. von E. Jaeschke. II. Band. Die Florentiner Maler des 13. Jahrhunderts. Straßburg. J. H. Ed. Heitz.

Neuigkeiten aus dem Verlage Georg Reimer in Berlin W. 35.

Shakespearedramen

(Romeo und Julia, Othello, Lear, Macbeth).

Nachgelassene Übersetzungen

von

Otto Gildemeister.

Herausgegeben von

Dr. Heinrich Spies.

Preis M. 7.—, gebunden M. 9.—.

Bismarcks Bildung ihre Quellen und ihre Äußerungen.

Von

Prof. Dr. Hans Prutz.

Preis M. 3.—, gebunden M. 3.80.

Wie sah Goethe aus?

Von

Fritz Stahl.

Klein Oktav. 65 Seiten Text mit 28 Tafeln in Autotypie und Kupferdruck nebst 4 Silhouetten.

Preis elegant kartoniert M. 3.—.

Priene.

Ergebnisse der Ausgrabungen und Untersuchungen in den Jahren 1895—1898

von

Theodor Wiegand

und

Hans Schrader.

Unter Mitwirkung von

G. Kummer, W. Wilberg, H. Winnefeld, R. Zahn.

Groß-Quart mit 1 Plan, 22 Tafeln und 614 Abbildungen im Text.

Preis gebunden M. 50.—.

Magnesia am Maeander.

Bericht über die Ergebnisse der Ausgrabungen der Jahre 1891—1893

von Carl Humann.

Die Bauwerke.

Bearbeitet von

Julius Kothe.

Die Bildwerke.

Bearbeitet von

Carl Watzinger.

Groß-Quart

mit 14 Tafeln und 231 Abbildungen im Text.

Preis gebunden M. 35.—.

INHALT.

Für die Redaktion des Repertoriums bestimmte Briefe und Manuskriptsendungen sind an Herrn

Prof. Dr. Hugo von Tschudi, Berlin C., K. Nationalgalerie

zu adressieren.